

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FÉE CARABINE :
APPRIVOISER L'ÉCRITURE DE PENNAC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉTIENNE MALLETTE

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements aux trois professeurs de l'UQAM qui m'ont épaulé à tour de rôle dans la rédaction du présent mémoire. D'abord, feu Mme Danielle Aubry, qui m'a guidé dans les premiers pas de mon mémoire et m'a lancé sur plusieurs pistes de réflexion intéressantes. Ensuite, M. Jean-François Chassay, qui a repris le flambeau et m'a amené à considérablement étoffer mon argumentation. Et enfin, merci à M. Jacques La Mothe, dont l'aide m'a permis de donner à ce mémoire une plus forte cohérence et sa forme finale.

Merci à M. Jean-Claude Richard, chargé de cours à l'UQAM, qui, sans le savoir, a planté le germe de ce mémoire dans la seconde année de mon baccalauréat, sous la forme d'un cours de stylistique qui fut pour moi une révélation.

Merci aussi à ma famille, qui m'a épaulé à travers tout le processus de recherche et rédaction. Un merci particulier à Mélanie, ma conjointe, et à ma fille, Mylenka, pour m'avoir donné une excellente raison de mener à bien ce projet.

Merci enfin à Daniel Pennac pour son écriture inspirante, et aux auteurs, éditeurs et lecteurs de romans policiers, pour le plaisir nullement coupable que m'inspirent ces histoires qui survivent et se multiplient grâce à eux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE ROMAN POLICIER	8
1.1 Le roman policier de 1960 à 1985	8
1.2 La langue	10
1.2.1 L'argot : historique et définition	11
1.2.2 Argot et polar : contamination graduelle et changeante	12
1.2.3 Multiples rôles de l'argot	14
1.2.4 Les néologismes	16
1.3 L'humour (du) noir	18
1.3.1 Le parallèle violence et humour	19
1.3.2 Les formes privilégiées de l'humour et le plaisir du langage	20
1.3.3 La caricature : réflexion sur le genre	21
1.3.4 Humour et critique sociale : montrer l'absurdité	23
1.4 Les archétypes	25
1.4.1 Archétypes et action : l'enquête avant tout	25
1.4.2 Identification : noms, fonctions, etc.	26
1.4.3 Archétypes et caricature	27
1.4.4 Quelques archétypes courants du polar d'après 1970	28
1.5 Conclusion	29
CHAPITRE II	
PENNAC ET LE POLAR	30
2.1 Pennac et le roman policier	30
2.1.1 La question de l'intention : que vise Pennac ?	30
2.1.2 Réception et appartenance au genre policier	31
2.2 Le travail sur la langue	33
2.2.1 L'argot français et sa relative innocuité	33
2.2.2 L'argot anglais et son sens dominant	34

2.2.3	Contamination des langues étrangères : rencontre de l'altérité	35
2.3	L'humour noir de Pennac	37
2.3.1	De la mort poétique à l'horreur quotidienne	37
2.3.2	Caricature et critique sociale	39
2.4	Les archétypes dans <i>La fée carabine</i>	42
2.4.1	Benjamin, le bouc émissaire idéal	43
2.4.2	Cercaire et Coudrier : le choc des archétypes	46
2.4.3	Van Thian et l'origine	55
2.5	Conclusion	61
CHAPITRE III		
PENNAC LUI-MÊME		63
3.1	Le travail sur la phrase	63
3.1.1	La question de l'image	63
3.1.2	Phrase et émotion	67
3.2	Les références religieuses	70
3.2.1	Pastor	70
3.2.2	La mère et l'amante	72
3.2.3	Benjamin, figure christique ?	75
3.3	Conclusion	78
CONCLUSION		79
APPENDICE A		
RÉSUMÉ DE <i>AU BONHEUR DES OGRES</i>		85
APPENDICE B		
LISTE DES PERSONNAGES DE <i>LA FÉE CARABINE</i>		88
APPENDICE C		
RÉSUMÉ DE <i>LA FÉE CARABINE</i>		93
APPENDICE D		
EXTRAIT DE <i>LA FÉE CARABINE</i> , P. 131-134		95
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE		98

RÉSUMÉ

Par le présent mémoire, l'auteur cherche à identifier et examiner quelques traits particuliers de l'écriture de Daniel Pennac, en exploitant plus particulièrement le roman *La fée carabine* (1987).

Les critiques mentionnent fréquemment le ton et le style uniques et reconnaissables de cet auteur, et notre expérience personnelle de lecteur confirme cette affirmation. Cependant, il existe peu de travaux analysant plus en détail son style, et c'est pourquoi il nous a semblé intéressant de nous pencher sur un de ses romans ayant reçu un accueil enthousiaste tant des lecteurs que des critiques.

Puisqu'il s'agit d'un roman policier, et que la paralittérature se dote de codes solides, notre travail d'analyse consiste principalement en un exposé de quelques caractéristiques du roman policier français contemporain de *La fée carabine*, suivi d'un examen du roman de Pennac afin de voir comment, au fil des pages, l'auteur traite ces caractéristiques : langue, humour et archétypes. Pennac a remporté un vif succès auprès des lecteurs de romans policiers ; nous sommes donc en droit de nous attendre à ce qu'il reprenne à son compte le travail sur la langue, l'humour et les personnages archétypaux réalisé par ses prédécesseurs, puisque ceci fait désormais partie de l'horizon d'attente des lecteurs. Cependant, *La fée carabine* a également été le tremplin qui a mené cet auteur à publier son roman suivant, *La petite marchande de prose*, hors des collections policières. Il est donc fort probable que nous y trouvions une part d'inventivité importante, d'audaces au niveau du style que la majorité des auteurs de paralittérature ne se permettent pas. Notre analyse confirme cette intuition : Pennac s'inscrit bien dans la *répétition* propre à la paralittérature, mais la place qu'il accorde à la *variation* est très grande, et surtout, développée avec une subtilité et un travail d'écriture peu communs.

Nous terminons par un examen de quelques éléments supplémentaires qui nous ont interpellé lors de notre lecture, mais qui s'inscrivent mal dans un dialogue avec la « norme » policière. Ces points supplémentaires – le travail sur la longueur de la phrase et l'exploitation des images religieuses – nous lancent sur d'intéressantes pistes de réflexion qui nous aident à percevoir comment Pennac a su rayonner hors du cercle paralittéraire dans lequel il a débuté.

Mots clés : Daniel Pennac, *La fée carabine*, roman policier, polar, style, littérature, langue, humour, archétypes

INTRODUCTION

Par ce mémoire, l'auteur se penche sur l'un des écrivains français les plus en vue à notre époque, Daniel Pennac (1944-...). Pour plusieurs, Pennac est d'abord un essayiste qui fait un ample usage de son expérience personnelle de lecteur, romancier et professeur afin de repenser la place et le rôle de la littérature en éducation et dans la vie de tous les jours. C'est là, certes, une facette fascinante du personnage. Cependant, dans le présent mémoire, nous nous intéressons plus particulièrement à l'œuvre du romancier.

Sa première publication, un essai intitulé *Le service militaire au service de qui ?*¹ et publié sous son véritable nom en 1973, marque le début de son engagement social à travers la littérature, un engagement qui ne se dément pas au cours des décennies qui suivent. Après avoir publié quelques romans pour enfants, c'est en 1985, en réponse à un défi lancé par des amis, qu'il s'attaque au genre policier avec *Au bonheur des ogres*², publié dans la *Série noire* de Gallimard. Ce roman mêlant de sombres complots et une atmosphère carnavalesque nous présente la famille Malaussène, une tribu éclectique et originale, sans père – l'aîné, Benjamin, faisant office de « frère de famille » – et avec une mère perpétuellement absente, un groupe bigarré qui se maintient au diapason de l'univers qui les entoure malgré le fait qu'il soit coupé des médias (la télévision étant bannie du repère familial). Les malheurs de la famille font le succès du nouveau-venu à la *Série noire*, mais Pennac n'est pas encore au sommet de son art : sans questionner son talent d'auteur, quelques critiques ne voient pas dans le roman de Pennac un « vrai » roman policier. On lui reproche entre autres « un trop grand nombre de

¹ Daniel Pennac, *Le service militaire au service de qui ?*, Paris: Le Seuil, collection Combats, 1973, 176 pages.

² Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*, Paris: Gallimard, collection Série Noire, 1985. Un résumé de cette oeuvre est offert à l'appendice A.

références littéraires et autres³ » ; l'arrivée d'un nouveau type de personnage dans le récit, le « bouc émissaire », est également remarquée. Les critiques sont cependant élogieuses dès la parution du nouvel épisode de la vie de Benjamin et de sa famille éclatée, *La fée carabine*⁴, en 1987. Cette fois, Pennac touche le centre de la cible. L'intrigue criminelle prend une place prépondérante et mêle astucieusement détection et raisonnement, éléments du roman noir et humour grinçant. L'auteur s'affirme comme l'un des meilleurs de sa génération. En combinant de façon harmonieuse critique sociale et intrigue policière, le tout lié par une plume vivante, savante et parfois audacieuse – certains le comparent à San Antonio –, Pennac fait taire les détracteurs et réalise un exploit peu commun : dès le début des années 1990, ses romans, même ceux présentant toujours les aventures de la famille Malaussène, paraissent dans la *Collection blanche* de Gallimard, délaissant la *Série noire* malgré le succès qu'il y connaît.

Daniel Pennac est un de ces auteurs dont la plume est facilement reconnaissable. Peu importe le genre, ses livres partagent une unité de ton, de langue, de *style* qui fait que l'on peut dire : « c'est du Pennac ». D'ailleurs, les critiques littéraires ont eu tôt fait de constater cela, et on retrouve dans de nombreux articles des références à ce style particulier que l'on qualifie de vivant, de savoureux, d'amusant en toute circonstance... Selon les critiques, il réussit à rendre un univers « à la fois hyper-réaliste et onirique⁵ », fermement ancré dans le quotidien du quartier parisien de Belleville et pris dans un tourbillon de chocs inter-culturels, de manigances capitalistes et déshumanisant et, aussi, des joies et difficultés quotidiennes d'élever en tant que digne « frère de famille » une ribambelle de frères

³ Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, *Le polar*, Paris: Larousse, 2001, p.284.

⁴ Daniel Pennac, *La fée carabine*, Paris: Gallimard, collection Série Noire, 1987. Une liste des personnages de même qu'un résumé de l'oeuvre sont offerts aux annexes B et C respectivement.

⁵ Michel Lebrun et Jean-Paul Schweighaeuser, *"Le guide du polar"*, Paris: Syros, 1987, p.226.

et sœurs. On y trouve un peu de tout ce qui fait le succès des différentes itérations du roman policier : des crimes horribles, de l'humour noir, des enquêtes requérant tantôt des prouesses intellectuelles, tantôt une arme de poing chargée, des suicides mystérieux, des complots, de la critique sociale placée tantôt au premier plan, tantôt en filigrane... Équilibrer tout cela, en doublant le tout d'une plume savoureuse, est déjà un exploit en soit. Pennac apporte tout de même sa pierre personnelle à l'édifice du polar : l'introduction du bouc émissaire. Nous en reparlerons d'ailleurs au deuxième chapitre de ce mémoire.

Étonnamment, bien peu d'études se sont penchées jusqu'à maintenant sur ce qui rend si reconnaissable l'écriture de Pennac. En quoi consiste donc le style de cet auteur ? Quels sont les éléments stylistiques et symboliques qui donnent à son écriture une saveur particulière ? C'est donc de ce double constat qu'est né notre intérêt pour le présent sujet d'études : la reconnaissance unanime du caractère unique et reconnaissable de l'écriture de Pennac d'une part⁶, et la pauvreté – en nombre – d'articles et d'études s'attachant à mieux cerner le caractère en question. Bien entendu, il serait illusoire de supposer que cette étude puisse vider la question en entier, mais nous espérons au moins identifier suffisamment d'éléments intéressants et effectuer un travail d'exploration et de défrichage suffisamment riche pour attiser l'intérêt académique pour l'écriture de cet auteur.

Nous nous proposons donc d'examiner certains procédés, surtout stylistiques et symboliques, à l'œuvre dans *La fée carabine*, un de ses plus célèbres romans. Nous avons choisi cette œuvre en particulier, car elle nous semble être l'œuvre de fiction à travers laquelle la « philosophie littéraire » de l'auteur s'exprime le mieux.

⁶ À titre d'exemple, voici comment Jacques Folch-Ribas commente un bref extrait de *Monsieur Malaussène* : « Et si vous n'avez pas reconnu un style, en même temps que des personnages, c'est que vous n'avez pas lu Daniel Pennac [...] » Jacques Folch-Ribas, « La bande à Malaussène tombe pour la quatrième fois », *La Presse*, 28 mai 1995, p. B5.

L'essentiel de sa philosophie est exposé dans l'essai *Comme un roman*⁷, publié en 1992. Cet essai est publié quelques années après *La fée carabine*, mais les pensées qui y sont exprimées habitent Pennac depuis fort longtemps et nous pouvons affirmer qu'elles étaient sans doute bien présentes à son esprit en 1987, année de parution du roman qui nous intéresse. De plus, bien que *Comme un roman* aborde la question de la littérature du point de vue du lecteur aguerri, nous pouvons y relever plusieurs notions qui éclairent également le travail d'écriture tel que le conçoit Pennac, notions qui trouvent un écho intéressant dans *Le dictateur et le hamac*⁸, publié en 2003, et qui ouvrent quelques pistes de réflexion sur le travail d'auteur tel qu'il le perçoit et le pratique.

Le principe qui sous-tend toute la réflexion de Pennac est celui du plaisir. À son avis, la seule lecture qui compte vraiment (hors des examens et commentaires imposés par le système d'éducation, choses qu'il déplore) est la lecture « gratuite » : celle qui n'est pas récompense, et encore moins punition ou exigence. « Reste à "comprendre" que les livres n'ont pas été écrits pour que mon fils, ma fille, la jeunesse les commentent, mais pour que, *si le cœur leur en dit*, ils les lisent.⁹ »

Mais ce plaisir de lire, justement, à quoi tient-il ? Selon Pennac, il provient du récit, dans la mesure où l'histoire, qu'elle soit racontée, lue pour d'autres ou lue pour soi, doit emporter le lecteur. Le pourquoi et le comment de cet effet sur le lecteur importe peu, et il n'y a pas de honte à ne pas ressentir, pour un classique, un best-seller ou n'importe quelle plaquette, l'engouement des autres lecteurs. « Le livre nous tombe des mains ? Qu'il tombe.¹⁰ » Surtout, cette faculté qu'a le récit

⁷ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris: Gallimard, 1992, 197 pages.

⁸ Daniel Pennac, *Le dictateur et le hamac*, Paris: Gallimard, 2003, 399 pages.

⁹ Pennac, *Comme un roman*, p.152.

¹⁰ *Ibid.*, p.176.

d'emporter le lecteur ne doit pas être handicapée de « compréhension ». Outre le droit imprescriptible du lecteur de sauter des pages, l'œuvre ne saurait être réduite à la compréhension de l'enchaînement des faits dans le récit. Pire encore : exiger cette compréhension est contreproductif et transforme la lecture en corvée. « Nous étions son conteur, nous sommes devenu son comptable.¹¹ » Cela est inutile, d'ailleurs, car le plaisir de la lecture ne peut qu'entraîner la compréhension. Afin d'illustrer son propos, Pennac évoque la façon dont un enfant, qui entre à peine dans l'univers des lettres, aborde une nouvelle histoire :

Les premières fois, d'ailleurs, il n'avait pas *compris*, pas vraiment. Il y avait tant de merveilles, dans ces histoires, tant de jolis mots, et tellement d'émotion ! Il mettait toute son application à attendre son passage préféré, qu'il récitait en lui-même le moment venu ; puis venaient les autres, plus obscurs, où se nouaient tous les mystères, mais peu à peu, il *comprenait* tout, absolument tout [...]¹²

C'est dans le désir d'entendre à nouveau l'histoire que l'enfant en construit le sens. Si ce plaisir disparaît, la compréhension lui apparaît futile. Mais entretenir le plaisir entraîne *forcément* la compréhension.

Tout cela s'avère pertinent lorsque l'on aborde Pennac en tant qu'auteur. D'abord, parce qu'il nous présente ainsi sa conception du lecteur idéal, ou plutôt de la lecture idéale : son œuvre cherche à susciter le plaisir dont nous parlions et qui est fondamental. Ensuite, parce que les principes de plaisir et de gratuité s'appliquent aussi au travail d'écriture : tout comme le lecteur est libre de ne pas lire ce qu'il ne veut pas lire, l'auteur n'est pas forcé d'écrire. Il n'y a aucune honte à « pass[er] le plus clair de [s]on temps entre ciel et terre, suspendu dans [un] hamac, à imaginer des romans que [l'on] n'écrit pas.¹³ » Si l'écrivain écrit, c'est parce qu'il aime écrire, et son but n'est pas d'obtenir quelque chose du lecteur en retour, ou

¹¹ *Ibid.*, p.58.

¹² *Ibid.*, p.57-58.

¹³ Pennac, *Le dictateur et le hamac*, p.64.

d'exiger de ce dernier un constant travail de *compréhension*. Cela ne signifie pas pour autant qu'une relecture ne doit pas « récompenser » le lecteur, que des indices subtils quant à l'enchaînement des événements ne doivent pas émailler le texte, ou que les motivations des personnages ne doivent pas être éclairées différemment à la lumière des connaissances que nous apporte une première lecture ; mais que toutes ces choses ne deviennent jamais un impératif, que la chasse aux indices ne soit jamais imposée au lecteur, de crainte de gâcher son plaisir par un effort de compréhension trop ostentatoire.

Nous espérons donc mettre à jour divers éléments qui, mis en commun, offrent un début de réponse à la question : en quoi consiste le style de Pennac ?

Nous procéderons en trois temps. Tout d'abord, nous traiterons du polar en tant que genre paralittéraire. De nombreuses définitions nuancées du terme paralittérature coexistent, mais pour l'instant, nous retiendrons que :

le seul point commun que l'institution littéraire [...] reconnaît [aux œuvres paralittéraires] est leur prétendue absence de toute valeur esthétique, à laquelle s'associe une dévalorisation qui touche à la fois les auteurs (indignes, médiocres, obscurs) et les lecteurs, qui ne se recruteront que dans les couches inférieures de la société.¹⁴

Puisque la question de la *norme* est aussi importante en paralittérature, nous commencerons par nous pencher sur quelques aspects importants du roman policier français contemporain de *La fée carabine*. Pour les besoins de cette analyse, nous nous sommes limité à trois aspects qui nous semblent particulièrement pertinents : la langue, l'humour et les personnages archétypaux. Nous aborderons le sujet principalement sous un angle théorique, bien que nous évoquerons quelques œuvres et auteurs afin d'illustrer notre propos.

¹⁴ Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris: Presses universitaires de France, 1992, p.13.

Une fois cette norme correctement définie, nous nous pencherons sur *La fée carabine* même afin de déterminer de quelles façons Pennac s'approche ou s'éloigne des conventions du genre au niveau des trois aspects qui ont retenu notre attention – la langue, l'humour, les archétypes. Notre réflexion sera principalement nourrie d'observations personnelles, généralement de nature stylistique et symbolique ; nous ferons également appel à quelques théoriciens tels Wolfgang Iser et René Girard, mais toujours dans le but de préciser ou d'apporter un éclairage supplémentaire sur l'une ou l'autre observation que nous aurons effectuée. En effet, à notre avis, la voie privilégiée pour traiter de la reconnaissance de ce qui rend une écriture unique pour le lecteur est, sans doute possible, l'expérience de lecture même. C'est donc cette expérience, personnelle mais étoffée, qui constitue à la fois le point de départ et le moteur principal de l'analyse.

Enfin, une fois correctement décrite la place de Pennac vis-à-vis la norme, nous nous attaquerons à quelques éléments qui contribuent à rendre l'écriture de Pennac vraiment unique et reconnaissable. Nous le rappelons : si l'institution littéraire a vu en lui un auteur « méritant » d'être promu, ce ne peut être simplement parce qu'il se démarque au sein du contingent des auteurs de roman policier. Il doit y avoir, dans son écriture, quelque chose qui fait de lui « Pennac » et non un auteur banal et anonyme. Encore une fois, nous procéderons principalement à partir d'observations personnelles afin de faire progresser notre réflexion.

CHAPITRE I

LE ROMAN POLICIER

Pennac est un auteur innovateur, mais il n'a pas inventé le genre policier. Loin s'en faut : il s'agit d'un genre littéraire à l'étonnante longévité. Notre but, dans ce chapitre, sera d'examiner quelle norme s'est développée dans le polar de la seconde moitié du XX^e siècle, en nous concentrant principalement sur le roman policier français d'après les événements de Mai 68, que l'on désigne désormais par l'expression « néo-polar ».

1.1 Le roman policier français de 1960 à 1985

Le roman policier français a une riche histoire qui remonte jusqu'au XIX^e siècle. Dans la foulée de la littérature policière américaine et anglaise de l'époque, le roman policier français oppose le criminel crapuleux, mais ingénieux, et le représentant de la loi et de l'ordre plus futé encore. La popularité grandissante des journaux assure au public un apport quotidien de faits divers parfois sordides ; les forces de police sont régulièrement dépassées par la criminalité rampante des grandes villes de l'ère industrielle. Ce sentiment d'insécurité, qui existe encore aujourd'hui dans une moindre mesure, est un puissant catalyseur pour le roman policier, qui célèbre le triomphe final de l'intellect, de la science, en un mot de la civilisation sur l'anarchie, la malhonnêteté et tous ceux qui cherchent à profiter de la faiblesse de leurs concitoyens pour leur bien personnel. Rappelons que des personnages immortels comme Arsène Lupin, Rouletabille et Fantômas témoignent de la littérature policière française de l'époque.

Ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que le public français s'entiche du « noir », ces romans policiers américains mettant davantage l'accent sur

la brutalité, le crime, la destruction... Cependant, les auteurs français sont longtemps relégués aux traductions et adaptations de romans d'outre-atlantique, bien que lentement, quelques-uns d'entre eux parviennent à faire paraître quelques romans originaux. Au fil des années, le roman policier français connaît des hauts et des bas. Sa santé suit un parcours en dents de scie ; les périodes d'intense foisonnement sont suivies d'années de disette, parfois sans que l'on ne puisse expliquer clairement pourquoi l'engouement naît ou meurt.

Les événements de Mai 68 marquent, dans le monde du polar comme dans tant d'autres sphères de la société française, une rupture : le besoin de dénoncer trouve un formidable exutoire dans le genre policier et l'on y traite avec virulence des problèmes nationaux. « [U]ne même brutalité dans le ton, une même haine des magouilles politiques et un même dégoût du gâchis qu'ils découvrent autour d'eux¹ » caractérisent le travail des auteurs noirs français de l'époque, peu importe leurs affiliations politiques ou idéologiques personnelles. De nouveaux noms font surface : Manchette, A.D.G., Errer ; d'anciennes vedettes du noir, comme Jean Amila, reviennent aussi à la charge. Pendant quelques années, la production française est abondante et de qualité.

Malgré un passage à vide au milieu de la décennie 1970, le roman policier français de la décennie 1980 ressemble beaucoup à celui auquel a donné naissance Mai 68. On le baptise « néo-polar », et ce terme apparaît tôt, alors que la réalité qu'il prétend décrire n'est pas encore mûre et continue d'évoluer au fil des jours et des romans. Le terme s'impose tout de même, malgré les réserves exprimées quant à l'éclectisme de ce qu'il désigne, ce « confusionnisme extrême » auquel font allusion Lebrun et Schweighaeuser.

¹ *Ibid.*, p.66.

Tout au plus, dans les vagues tentatives de définition, entend-on parler de violence, de sexe (avec, entre autres, Jean-Nicolas Baudrin qui fait figure de prosélyte de l'homosexualité), de problèmes sociaux (HLM, loubards, chômage, autodéfense, conflits raciaux, pollution, collusion entre le pouvoir et l'argent...), d'écriture nouvelle (combien d'adeptes du style « Libé » et combien de « disciples » de Céline qui durèrent l'espace des cent dix pages d'un bouquin vite oublié !) et d'engagement politique ou idéologique.²

Lorsque Pennac entame la rédaction de *Au bonheur des ogres*, premier épisode de la vie de la famille Malaussène, le néo-polar est toujours sur sa lancée, mais de façon un peu moins chaotique. Quelques traits communs à plusieurs romans permettent de mieux tracer le portrait de cette nouvelle mouture de romans policiers. Une forme de déconstruction prend place : à travers divers procédés, notamment narratifs, certains auteurs viennent exposer les rouages de leur écriture. Les problèmes sociaux contemporains demeurent importants dans l'élaboration de l'intrigue, mais on leur adjoint souvent une dimension historique : non content d'exposer le milieu criminel, le néo-polar cherche à savoir comment et pourquoi ces criminels en sont arrivés là. Enfin, la question du style prend une place plus importante que jamais. On pardonne beaucoup moins à une enquête policière bien ficelée d'être rapportée dans un langage plat ou sonnante faux, et inversement, on pardonne à une plume audacieuse ou savoureuse l'une ou l'autre faiblesse dans l'élaboration de l'intrigue. Ce glissement des priorités n'est sans doute pas étranger à la valorisation grandissante du roman policier par l'institution littéraire.

1.2 La langue

De nombreux genres paralittéraires sont reconnaissables, entre autres, au langage employé dans les œuvres. La science-fiction est truffée de termes et expressions scientifiques et pseudo-scientifiques ; l'horreur est reconnue pour la surenchère macabre de ses horribles visions ; le polar, lui, est le roman de l'argot.

² Lebrun et Schweighaeuser, p.198.

1.2.1 L'argot : historique et définition

Clarifions d'abord ce que l'on entend par « argot ». L'origine première du terme est chaudement débattue, mais son sens est par contre clair. Dans son sens le plus usité, « argot » renvoie à un niveau de langue particulier, antithèse en quelque sorte du niveau de langue soutenu. Si le niveau de langue soutenu est l'apanage des gens éduqués, fortunés, professionnels, l'argot est, au contraire, particulièrement prisé des couches les moins recommandables de la société. Toutes les sources linguistiques et historiques s'entendent d'ailleurs sur ce point :

In all of them, expressions like « le milieu », « la pègre » figure in the primary meaning given, and this has been seen as the traditional function of slang, traceable to the fifteenth century, when it was called « jargon »³ [...]

Si l'argot désignait à l'origine le langage spécialisé des criminels, il faut reconnaître que, au XX^e siècle, la perméabilité des diverses couches sociales rend plus difficile le tracé d'une frontière absolue entre le langage argotique, le familier et même le langage dit correct.

L'emploi de l'argot au sens strict est d'assurer le secret de la communication ; il ne peut être que marginal dans une société où les cloisonnements linguistiques sont atténués ou déplacés, notamment du fait de l'allongement de l'obligation scolaire et du développement des médias.⁴

Il est important de préciser que l'usage de l'argot dans le roman policier n'est pas révélateur d'un manque de vocabulaire « correct » des auteurs, pas plus qu'il

³ « Dans toutes [ces définitions], des expressions telles "le milieu", "la pègre" figurent dans le sens premier proposé, et ceci est considéré la fonction traditionnelle de l'argot, que l'on peut retracer depuis le XV^e siècle, alors qu'on l'appelait "jargon" ». Nous traduisons. Hillary Wise, « The Changing Functions of *Argot* ». In *Black, Blanc, Beur*, Bradford: University of Bradford, p.125. Il est à noter que l'expression originale était « jargon de l'argot », alors que le terme « argot » lui-même désignait une « confrérie de gueux ». Cependant, dès le XVII^e siècle, on retrouve des emplois du mot « argot » pour désigner directement le langage de telles personnes. C'est ce sens qui domine aujourd'hui.

⁴ T. Hordé et C. Tanet, « Argot ». In *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Le Robert, 1992, p.109.

n'est tributaire d'un désir de préserver le secret de la communication entre initiés. Il s'agit d'un écart marqué du niveau de langue correct résultant non de l'ignorance ou de l'absence d'un terme reconnu possédant la valeur dénotative appropriée, mais du choix apparent de l'auteur. En choisissant pour l'analyse un roman relativement récent, nous atténuons également quelque peu le problème que cause la migration de termes argotiques vers des niveaux de langage supérieurs. « Such has been the history of terms like "cambricoleur" (now "courant"), while "dupe" or "fourbe" might be considered a touch "soutenu".⁵»

Nous nous concentrerons principalement sur les dérives lexicales puisque cet aspect du langage évolue beaucoup plus rapidement que les structures grammaticales ou syntaxiques. De plus, historiquement, l'argot vise principalement à la création d'un nouveau lexique, tout en respectant assez bien les conventions grammaticales et syntaxiques du français correct.

1.2.2 Argot et polar : contamination graduelle et changeante

Maintenant que nous avons clarifié l'objet de notre questionnement, pouvons-nous en justifier la pertinence ? Est-il nécessaire de parler d'argot lorsque l'on parle du polar des décennies 1970 et 1980 ?

Sans refaire ici son historique, mentionnons que l'expression « roman policier » recouvre plusieurs itérations des récits de crime et d'enquête. Ainsi, sous cette étiquette, se retrouvent autant les aventures du cérébral Sherlock Holmes, le plus célèbre représentant anglais des « romans de détection » qui font l'apologie du raisonnement et de l'analyse pour démasquer les coupables, que les aventures de Philip Marlowe, un célèbre « privé » américain carburant à l'adrénaline et au bourbon. De façon générale, les détails importent peu : s'il y a crime et enquête, le

⁵ « Telle a été l'histoire de termes comme "cambricoleur" (maintenant courant), alors que "dupe" ou "fourbe" peuvent être considérés quelque peu soutenus. » Nous traduisons. Hillary Wise, « The changing functions of Argot », *Black, Blanc, Beur*, p.126.

lecteur a affaire à un roman policier. Mais aux différents types de romans policiers correspondent différentes poétiques. On ne décrit pas de la même façon l'arrivée d'un enquêteur d'origine aristocratique sur la scène du meurtre d'un ambassadeur et le réveil d'un privé à la gueule de bois qui découvre à ses côtés son amante qu'on a mystérieusement assassinée à la faveur de son sommeil éthylique...

À la différence du roman à énigme qui avait créé une esthétique du cadavre, en censurant le meurtre en tant que tel, le roman noir décrit sans joliesse stylistiques et sans ellipses narratives l'acte violent en le présentant dans sa propre durée et dans ses conséquences brutales [...].⁶

Il faut noter que cela ne signifie pas que toute description de violence prend un aspect clinique, car ces descriptions sont pénétrées de ce que Roland Barthes décrit comme un « gestuaire de la désinvolture », c'est à dire que la violence, rendue quotidienne pour ne pas dire banale, se voit illustrée à l'aide d'images qui, pour être évocatrices, ne sont pas nécessairement choquantes en elles-mêmes, ne relèvent pas de l'accumulation de descriptions sanglantes et brutales.

Dans le cas du polar, l'argot y prend une place de plus en plus importante dès le milieu du XX^e siècle. Après la Libération, la France renoue avec « sa » littérature policière, mais le public s'est lassé des romans de détection et demande du roman noir. La Série Noire de Gallimard « accueillera notamment ceux qu'on peut appeler les "chantres du milieu", maniant l'argot avec verve [...] ⁷ ». Il ne faut pas pour autant conclure que l'argot n'existait pas avant cette époque.

La part du lexique argotique dans le roman policier semi-archaïque – de 1920 à 1950 – est considérable, mais inégalement répartie. À cette époque, l'argot et les « termes bas » (selon la phraséologie classique) sont plus des éléments de dérision active, de

⁶ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris: Dunod, 1996, p.57.

⁷ Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret (dir. publ.), *Le Polar*, Paris: Larousse, 2001, p.41.

mépris explicite, que les ressources stylistiques d'un jeu verbal se rapprochant de la « poésie des bas-fonds.⁸»

D'une fonction d'abord caricaturale ou dénonciatrice, l'argot prend, dans la seconde moitié du siècle, des rôles différents. Ce sont de ces rôles dont nous allons maintenant traiter.

1.2.3 Multiples rôles de l'argot

Cette « contamination » grandissante du langage romanesque par l'argot s'explique d'abord par une recherche de réalisme. Tel que nous l'avons mentionné précédemment, l'argot est, avant tout, le langage du crime. Hors, si le roman policier présente traditionnellement le point de vue de l'enquêteur, le polar d'après 1950 donne de plus en plus la parole à d'autres personnages : le criminel, les autres suspects, les victimes, leur entourage. Non pas qu'un tel glissement n'ait pas déjà été amorcé, mais le mouvement s'accélère dramatiquement, et ce droit de parole octroyé de plus en plus fréquemment à des acteurs auparavant négligés leur confère également le pouvoir de modeler le langage, et de nombreux auteurs choisissent d'adapter leur plume à ces nouvelles voix. Différents acteurs, différents points de vue : on remarque également un glissement dans la temporalité de l'histoire. Le crime est plus rarement chose du passé : le lecteur en est souvent témoin, il n'est plus limité au récit de l'enquête. De plus, le discours des enquêteurs en question se voit aussi transformé : les défenseurs de la loi, humains et donc faillibles, se retrouvent fréquemment à naviguer en eau trouble, à la frontière de la loi et du crime, et cette proximité de caractère avec les criminels s'illustre bien par l'amalgame de leurs niveaux de langage.

Le détective cessera aussi d'être un fonctionnaire de police ou un amateur éclairé de la noblesse ou de la bourgeoisie, la place sera prise par les détectives privés, plus ou moins honnêtes, plus ou moins violents, à l'image d'un monde où le Bien et le Mal ne

⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1989, p.60.

sont plus très distincts et où les valeurs morales ont tendance à perdre de leur importance.⁹

Finalement, cette recherche de réalisme est perceptible également par l'importance accordée par de nombreux auteurs au contexte socio-historique de leurs récits¹⁰.

L'argot participe également à la création d'une atmosphère particulière. Le choix des mots employés pour décrire le monde n'est pas innocent ; or, l'argot est, depuis ses origines, associé à l'expression d'une révolte, d'une critique du monde. Victor Hugo, dans *Les misérables*, affirme d'ailleurs : « L'argot véritable, l'argot par excellence, [...] n'est autre chose, nous le répétons, que la langue laide, inquiète, sournoise, traître, venimeuse, cruelle, louche, vile, profonde, fatale, de la misère. ¹¹ » Plus près de nous, Louis-Ferdinand Céline abonde dans le même sens : « C'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère. ¹² » Un lien poétique aussi fort entre une norme langagière – l'argot – et des caractères sociaux et émotifs – misère, colère, haine – fait que, s'il y a présence de la première, il y aura présence des suivants à l'esprit du lecteur, posant dès lors les premiers jalons d'une atmosphère particulière. Un état de tension s'installe ; l'argot naissant du choc entre différentes classes sociales, sa présence dans le roman signale la présence – souvent en filigrane, mais présence tout de même – d'un conflit plus large, englobant de vastes pans de la société, même si le roman ne met

⁹ Marc Lits, *Le roman policier*, Liège: Centre d'éditions, de fournitures et d'aides pour la lecture, 1999, p.56.

¹⁰ Nous invitons le lecteur à se référer aux points 1.1.1 et 1.1.2 du présent mémoire pour plus de détails sur la place qu'occupe le contexte social et historique dans le polar.

¹¹ Victor Hugo, *Les misérables*, T. 2, Paris: Gallimard, 1973, p. 317.

¹² Céline, cité par Hillary Wise dans « The Changing Functions of Argot », *Black, Blanc, Beur* p.125. Provient de *Propos sur Fernand Trignol et l'argot*, 1957.

en scène qu'un nombre limité de personnages. Notons finalement que, par un processus d'auto-validation, certains lecteurs en viennent à s'attendre à ce qu'un polar fasse usage d'argot. L'absence de ce vocabulaire particulier peut donc nuire à la lecture de certains en perturbant leur horizon d'attente.

1.2.4 Les néologismes

Une des caractéristiques les plus importantes de l'argot est sa fluidité. La création et la transformation des expressions argotiques s'effectuent de multiples façons et pour de multiples raisons¹³, alors que la création de nouveaux mots dans la langue « correcte » obéit d'habitude à un principe de nécessité et suit fréquemment des règles étymologiques précises. Le polar n'hésite pas à puiser dans l'argot déjà existant, mais ses auteurs prennent également la liberté de créer de nouveaux termes. Si ces inventions et transformations n'obéissent pas à des règles formelles et opérationnelles précises, il ne faut pas penser pour autant qu'un néologisme « réussi » est indéfinissable. Nous faisons appel à Karl Sornig pour mieux cerner cette question :

« Neologisms must be "new" in a sense different from the fact that they do not belong to the material listed in a dictionary. The aspect that must be of interest to us here is whether a certain word that sounds new and unheard of to the linguist, has the same effect upon the speaker's addressee in a given communicative situation: it is not the fact that a word is "new" but the effect of its never having been used so far that provides the starting point for considerations concerning the functions of neologisms in actual language. [...] Besides sounding like something one has never heard before, neologisms must have one essential additional property: the recipient must have a chance or a clue to divine their meaning. »¹⁴

¹³ Louis-Jean Calvet effectue un recensement intéressant de ces mécanismes dans le volume consacré à l'argot de la collection « Que sais-je ? ». Louis-Jean Calvet, *L'argot*, 3^e éd. Coll. « Que sais-je ? ». Paris: Presses universitaires de France, 2007, 127 p.

¹⁴ « Les néologismes doivent être 'nouveaux' autrement qu'au sens où ils ne font pas partie du matériel trouvé dans le dictionnaire. Ce qui doit nous intéresser ici est de savoir si un certain mot qui semble nouveau et inédit au linguiste a le même effet sur l'interlocuteur dans une situation de communication donnée : ce n'est pas le fait qu'un mot est 'nouveau' mais bien l'effet que produit son utilisation inédite qui indique le point de départ des réflexions concernant les fonctions des néologismes dans le langage actuel. [...] En plus de sonner comme quelque chose d'entièrement nouveau, les néologismes doivent avoir une autre

Nouveauté lexicale, nouveauté d'utilisation, compréhensibilité : ces trois critères sont essentiels et permettent d'orienter une réflexion percevant les néologismes argotiques comme étant source d'enrichissement de l'expression plutôt que source de camouflage dans un contexte littéraire (contrairement à la volonté de dissimulation présent dans l'usage historique de l'argot).

Ces néologismes apparaissent généralement en réponse à l'un de deux besoins – ou aux deux ensemble. Le premier est le besoin de rendre compte rapidement et succinctement d'une nouvelle réalité ou plutôt, d'une nouvelle perception de la réalité. Ce n'est pas la dénotation qui est en jeu autant que la connotation :

The interpretation of reality, i.e. the modification of perception and opinion, is one of the poet's task; it is also a motive for the creative user of colloquial language, the author of linguistic subnorms.¹⁵

Le second rôle des néologismes est lié tout entier à la question du jeu. Cela peut sembler paradoxal : peut-on passer de l'argot, langage de la misère, au jeu ? Il faut dire que ce jeu peut se décliner en diverses variétés. N'oublions pas que l'auteur de polar est avant tout, comme tout auteur, artiste de la langue. L'argot, dans sa fluidité, lui ouvre des portes que la langue « correcte » ignore ; dans cette optique, le jeu langagier se suffit à lui-même, sans que l'on y rattache de réflexion ou de prise de position sur les dimensions socio-culturelles et historiques de l'argot. Mais l'auteur peut également reprendre à son compte la dimension subversive de l'argot, en faisant volontairement un pied-de-nez à l'une ou l'autre convention

propriété essentielle : le récepteur doit avoir une chance ou un indice pour en deviner le sens. » Nous traduisons. Karl Sornig, *Lexical innovation*, Amsterdam: J. Benjamins, 1981, p.22.

¹⁵ « L'interprétation de la réalité, c'est-à-dire la modification de la perception et de l'opinion, est l'une des tâches du poète ; c'est aussi une motivation pour le créateur de langage argotique, l'auteur de sous-normes linguistiques. » Nous traduisons. Karl Sornig, *Lexical innovation*, p.70.

linguistique pour y préférer une expression alternative qu'il juge supérieure, pour quelque raison que ce soit. Une expression parmi les plus simples d'une telle récupération consiste à repousser toute tentation d'utiliser la « langue de bois » lorsqu'on aborde un sujet sensible : au lieu d'employer un terme destiné à amenuiser la portée émotive ou la violence inhérente à l'expression, l'auteur peut favoriser des termes crus ou porteurs d'un caractère viscéral.

Il est à noter que ces rôles de l'argot ne sont pas mutuellement exclusifs et que les règles et les codes peuvent être tordus pour le plaisir de les tordre tout en insérant dans l'opération l'une ou l'autre forme de critique.

Recherche de réalisme ; création d'une atmosphère de tension ; jeu et innovation langagière. Le polar de la seconde moitié du XX^e siècle ne fait donc pas appel à l'argot sans raison : au contraire, il s'agit d'une évolution qui reflète le changement des priorités des auteurs et lecteurs du genre et la pluralité grandissante des rôles remplis par l'argot dans le roman policier français.

Un « Chateaubriand de l'argot » comme Simonin selon Léo Malet, des « stylistes » comme Alphonse Boudard ou Michel Audiard, ne doivent pas faire oublier les auteurs au style relâché qui ont systématisé la langue verte, y voyant un filon pour emporter l'adhésion du public. La fréquence et la densité du discours argotique ne renvoient pas à une réalité socio-linguistique observable. Ainsi, l'argot est davantage un indice de genre, de catégorie textuelle que l'expression et l'indice d'une réalité sociale comme dans les romans de Francis Carco, ou un réservoir d'images poétiques comme chez Céline ou Genet.¹⁶

1.3 L'humour (du) noir

Le mot « rictus » est riche de sens. Il désigne un sourire qui n'en est pas un, une expression faciale ressemblant à de la joie, mais véhiculant en fait un sentiment vaguement désagréable. Le rictus est ce faux sourire qui crispe la figure lorsqu'une

¹⁶ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, p.58.

souffrance nous habite sans pourtant nous mener aux larmes ou aux cris. Ce n'est pas parce que l'on rit que c'est drôle ; cela, le roman noir l'a bien compris.

1.3.1 Le parallèle violence et humour

Le roman policier n'est pas étranger à l'humour. Déjà, à ses origines, il y avait un Watson pour apporter une dose de naïveté au cérébral Sherlock Holmes, et un préfet de police de Paris à l'esprit obtus pour être la cible des pointes du chevalier Dupin. Mais la place et le rôle de cet humour changent au rythme de l'évolution du polar, et connaissent une petite révolution dans le polar d'après-guerre. Cette transformation marquante s'effectue parallèlement à la montée du roman de la violence, du roman noir. Peut-on parler de causalité ?

La réponse à cette question se fait en deux temps. D'abord, il importe d'explicitier la transformation du récit policier, et cela sous deux aspects. Le premier aspect concerne la nature des événements racontés dans le polar. Le roman à énigme – qui triomphe dans la première moitié du siècle – « se présente comme la succession de deux histoires, celle du crime et celle de sa résolution.¹⁷ » Cependant, le polar vient réaliser l'amalgame des deux histoires : l'enquête est entamée dès que le crime est perpétré et, plus important encore, elle est le théâtre d'une action bien présente et ne sert pas seulement de miroir au crime qui la précède. L'enquête est périlleuse. Quant au second aspect auquel nous faisons allusion, il concerne les personnages. Comme nous l'avons déjà mentionné, les personnages remplissent des rôles plus nuancés, traversent plus facilement la frontière entre la loi et le crime, entre le moral et l'immoral. Il n'est plus toujours évident de voir qui fait le Mal et qui défend le Bien ; le respect de la loi ne garantit pas la noblesse de cœur, et la loi elle-même paraît parfois plus immorale que le crime auquel elle s'oppose. Les personnages deviennent objets de questionnement.

La montée de la violence dans le polar s'effectue donc de ces deux façons :

¹⁷ Marc Lits, *Le roman policier*, p.57.

au niveau des événements mis en scène et à celui des perturbations vécues par les personnages. Voyons maintenant de quelle façon la montée de l'humour s'effectue.

1.3.2 Les formes privilégiées de l'humour et le plaisir du langage

Les péripéties du roman policier penchent parfois vers le rocambolesque. Le lecteur doit être prêt à accepter les déductions parfois tortueuses des enquêteurs ou les plans terriblement complexes échafaudés par des criminels qui négligent pourtant systématiquement l'un ou l'autre détail crucial. Cela donne parfois naissance à des clichés : le personnage semblant coupable de façon « trop évidente », mais dont l'innocence est ultimement prouvée ne surprend plus personne. Mais l'humour tenant à l'exagération éhontée des rebondissements n'est pas la forme privilégiée de l'humour dans le polar. Le travail sur les mots eux-mêmes plutôt que sur le récit qu'ils véhiculent marque l'évolution de l'humour dans le roman policier français d'après-guerre.

La désillusion et l'inquiétude qui animent les personnages du polar les rendent prompts à faire appel à l'ironie et au sarcasme. C'est là sans doute le ton qui vient définir le néo-polar dans son ensemble : faire contraster les actions et leurs descriptions, les personnalités et les comportements, le beau et le laid. Mais pourquoi l'ironie ? Il serait certainement possible de souligner l'aspect humoristique ou absurde d'une situation sans avoir recours aussi fréquemment au procédé ironique, mais l'ironie apporte-t-elle quelque chose de plus ? Oui : la distanciation. Faire usage d'ironie implique deux choses. D'abord, une complicité s'établit entre l'énonciateur et ceux qui, dans l'auditoire, comprennent le sens que l'ironie véhicule. « When you use irony, your words mean one thing to the uninitiated, something quite different to the person in the know.¹⁸ » Se créent alors deux groupes : « eux », naïfs, et « nous », intelligents ; une certaine forme de complicité s'installe entre le lecteur

¹⁸ « Lorsque vous utilisez l'ironie, vos mots signifient une chose au non-initié, et quelque chose de bien différent à qui en sait davantage. » Nous traduisons. Roy Paul Nelson, « Fourteen Varieties of Humor » In *Comedy techniques for writers and performers*, p.66.

et le personnage à l'origine de la réflexion ironique, complicité qu'une description directe n'aurait pas suscitée. Mais la distanciation s'effectue aussi à un autre niveau, à savoir entre le personnage et l'objet de sa réflexion. Bien que l'ironie puisse être utilisée afin de faire ressortir les qualités et non les défauts d'une chose ou d'une personne, son usage principal demeure la mise au jour des failles, des faiblesses et autres aspects peu flatteurs du sujet de l'énoncé. Le personnage faisant une réflexion ironique ou sarcastique ne fait pas qu'établir une complicité avec le lecteur : il met immédiatement à profit cette sympathie afin de ridiculiser une cible extérieure à eux deux.

Une autre forme d'humour privilégiée dans le polar est l'« understatement » : nous regroupons sous ce terme tout l'art d'en dire peu, autant quantitativement qu'au point de vue de la dureté de ce qui est décrit. Nous avons déjà mentionné que le polar est violent, et que cette violence est offerte au lecteur durant son exécution et non seulement à travers ses conséquences. Cette violence à l'avant-plan est cependant rarement décrite de façon clinique : les auteurs cherchent à varier leurs descriptions tout en limitant l'usage de termes banals. Tuer, tirer, tomber, mourir, frapper sont tous des verbes qu'on ne retrouve que rarement dans le polar, malgré la multiplication des empoignades et des fusillades. Bien sûr, il y a ici un certain effet de censure : la mort demeure un sujet difficile à traiter, et l'auteur de roman policier veut entraîner le lecteur à sa suite, pas le rendre réticent à poursuivre devant un empilement mécanique de cadavres. L'utilisation d'images évocatrices joue en quelque sorte le rôle de masque : le lecteur retient l'image et la comprend, mais c'est la variété et l'originalité de celles-ci qu'il retient et non les corps cachés derrière.

1.3.3 La caricature : réflexion sur le genre

Qu'est-ce qu'une caricature ? Nous dégageons deux traits fondamentaux, applicables à tout média, qui permettent de déceler une caricature. D'abord, elle doit prendre un type connu et en exagérer les traits dominants (on entend « type » autant au sens d'individu reconnaissable que d'individu anonyme représentant un

rôle donné ; par exemple, autant Einstein que le beau-frère d'Einstein peuvent être caricaturés). Cette image tordue vient ensuite alimenter une réflexion sur le sujet de la caricature lui-même ; en usant des traits exagérés pour attirer l'attention sur une faiblesse du personnage ou pour mettre en évidence l'absurdité de la situation où le personnage se trouve, par exemple. À cet égard, la caricature n'est pas étrangère à la satire et au pastiche.

Or, dans certains cas, et ce peu importe l'époque, le roman policier offre au lecteur des personnages dont les traits fondamentaux sont déjà exagérés, au point où ceux-ci deviennent envahissants ; pensons au pouvoir déductif de Sherlock Holmes qui masque entièrement, dans l'imaginaire populaire, les aspects plus sensibles de sa personnalité.

Les bouleversements que vit le polar d'après-guerre n'en éliminent pas pour autant la caricature. Bien sûr, tel que nous l'avons déjà mentionné, les personnages se nuancent, le Bien et le Mal s'entremêlent, mais ce mélange même peut devenir caricatural ; l'enquêteur qui abuse de la bouteille et de ses poings, qui a la répartie moqueuse et mordante lorsque confronté au criminel et qui ne cesse de rencontrer des femmes plus belles que belles – dont il se méfie mais auxquelles il ne peut résister – est une image caricaturale très vivace – c'est le « privé », qu'il soit effectivement détective privé ou pas. Le genre est-il condamné à la caricature ? Peut-être. Mais ce qui est intéressant, c'est que cette propension à la caricature est récupérée par les auteurs de romans policiers eux-mêmes. Ils ont tôt fait de repérer les nouveaux clichés et de les exploiter de diverses façons, en les utilisant avec une fausse candeur à la Voltaire ou en s'efforçant de les prendre rapidement à contre-pied.

Dans une veine un peu différente, certains auteurs en viennent à privilégier le discours plutôt que l'intrigue. L'auteur le plus connu à adopter cette façon de faire est sans doute Frédéric Dard, rendu célèbre par les aventures de son personnage

San Antonio. Au fil du temps, ses romans laissent de plus en plus de place à l'invention verbale, aux jeux de langage et aux descriptions truculentes. Cependant, l'intérêt de ses lecteurs demeure très élevé, malgré l'amoindrissement grandissant de l'énigme policière. Ce glissement progressif vient mettre à mal l'idée reçue que le lecteur de romans policier recherche d'abord et avant tout le défi de l'énigme, du crime à résoudre, et que la qualité de l'écriture au sens stylistique du terme est un élément secondaire. En inversant le rapport de force entre ces deux éléments, en grossissant sciemment le jeu langagier jusqu'à ce qu'il vole la vedette à l'intrigue policière, Frédéric Dard remet en question l'un des fondements même du genre policier.

1.3.4 Humour et critique sociale : montrer l'absurdité

Historiquement, la critique sociale a fréquemment été véhiculée au moyen de l'humour, particulièrement un humour moquant les figures de l'ordre établi. « La dérision porte en elle une dimension de contestation, de remise en cause de l'ordre établi ou des principes largement acceptés dans une société ou dans un groupe.¹⁹ » Le néo-polar n'y fait pas exception : les tensions sociales y sont présentées de façon à faire ressortir leur côté absurde ou illogique.

La force principale de l'humour dans la critique sociale provient de sa capacité à contourner ou à pervertir les règles de censure. Même dans des sociétés libres comme la France d'après 1950, la censure subsiste, non au sens d'un contrôle direct du pouvoir en place sur la production et la diffusion littéraire, mais au sens de pressions sociales qui rendent difficile, sinon impossible la production et la diffusion d'œuvres faisant une critique trop virulente de la société. Le public, en refusant d'acheter une littérature qui remet en question sa façon de vivre ou de penser, s'assure indirectement de décourager les discours critiques perturbateurs.

¹⁹ Arnaud Mercier, « Introduction » In *Dérision-Contestation*, Paris: CNRS Éditions, 2001, p.10.

L'humour permet donc la transmission de la critique sociale ; mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'usage de l'humour ne diminue pas nécessairement la force de la critique ainsi véhiculée. Dans la société occidentale moderne, le public (au sens large du terme) entretient un certain préjugé positif envers l'humour. « Dans les expressions populaires, le rire n'a jamais de connotation péjorative.²⁰ » Ce qui fait rire frappe, reste à l'esprit, et partager le même sens de l'humour entraîne une complicité entre les individus. Un humour à saveur sociale ou politique peut donc passer rapidement dans la culture populaire et, de par cette présence importante, voir la critique sous-jacente obtenir une légitimation qu'elle n'aurait pas obtenue autrement.

L'usage de l'humour permet d'abattre bien des barrières, mais pas toutes. Il est possible pour le lecteur d'amoindrir l'impact émotionnel que lui cause le texte en se rappelant que ce dernier n'est que « pour rire ». De même, il peut se défendre de la même façon envers la pression sociale qui voit d'un mauvais œil son intérêt pour un discours contestataire.

De plus, bien que l'humour soit moins dérangeant qu'une critique ou une condamnation directe, s'il est mal dosé ou prend des proportions trop étendues, il peut finir par provoquer les mêmes heurts entre groupes sociaux qu'il cherche à éviter. Ceux qui utilisent l'humour pour critiquer la société sont généralement ceux-là mêmes qui, autrement, n'auraient pas voix au chapitre. « Pour les sans-pouvoir des régimes totalitaires, comme pour les exclus des sociétés plus démocratiques, la bouffonnerie et l'autodérision sont les seuls modes possibles de critique comique.²¹ » Mais cette faculté carnavalesque de la dénonciation humoristique peut devenir dérangeante.

²⁰ *Ibid.*, p.9.

²¹ Nelly Feuehahn, « La dérision, une violence politiquement correcte », In *Dérision-Contestation*, p.191.

Aussi longtemps que le groupe marginal stigmatisé se contente d'une position sociale inférieure, il est bien toléré, mais lorsque cette identité est remise en cause par ceux-là mêmes dont le statut est inférieur, les membres du groupe social supérieur se sentent menacés et en éprouvent d'autant plus de ressentiment qu'ils sont moins assurés de leur propre statut.²²

L'humour est donc un outil indispensable de la critique sociale, et sa place dans le polar dénonciateur et revendicateur est donc amplement justifiée ; mais il n'est pas une panacée pour autant.

1.4 Les archétypes

Parfois près de la caricature, les archétypes sont une part intégrale de la majorité des œuvres « paralittéraires », ou faisant partie d'un corpus fortement codifié. Nous avons déjà évoqué quelques archétypes du roman policier : celui de l'enquêteur intellectuel, ou encore celui du « privé ».

1.4.1 Archétypes et action : l'enquête avant tout

L'usage d'archétypes dans le roman policier n'est pas fortuit. Il permet, d'abord et avant tout, de mettre rapidement l'enquête en branle. Un archétype vient avec un « bagage » complet : apparence, personnalité, talents, défauts... Évoquer quelques traits d'un personnage suffit généralement à orienter le lecteur vers un archétype déjà établi, et il suffit au lecteur de remplir les blancs avec le bagage de cet archétype pour obtenir une idée relativement précise du personnage qu'on lui présente. Il n'est donc pas nécessaire à l'auteur de prendre le temps de dresser un portrait complet de ses personnages. Ce procédé ouvre d'ailleurs plusieurs possibilités de réinvention aux auteurs : ceux-ci peuvent attribuer à un archétype connu quelques traits inorthodoxes, ou lancer d'abord le lecteur sur une fausse piste avant de déboulonner progressivement l'image que l'archétype avait bâtie dans l'imaginaire du lecteur. Dans tous les cas, l'important est que le portrait des personnages peut être dressé rapidement, ce qui permet de mettre rapidement

²² Ibid, p.194.

l'enquête à l'avant-plan.

1.4.2 Identification : noms, fonctions, etc.

Il existe divers moyens de signaler l'arrivée d'un archétype dans le polar. Ainsi, étant donné l'importance de la critique sociale dans ce genre, le rang social des personnages est souvent significatif. Malgré les modifications profondes qu'a connues le genre au cours des décennies, l'enquêteur aristocratique – dans ses manières ou dans sa descendance – continue d'exercer une certaine fascination. Ses méthodes un peu surannées, maintenant loin de lui la violence au profit de l'observation et de la réflexion, demeurent redoutablement efficaces. À l'inverse, le personnage bourgeois, attiré par le pécule, est presque systématiquement menteur, manipulateur et sans compassion ni pitié. Quant aux pauvres et aux déshérités, qui forment une part importante des personnages du polar depuis 1950, ils sont souvent porteurs de contrastes : le criminel au cœur d'or et le flic désabusé et désargenté se rencontrent souvent.

Il ne faut pas non plus sous-estimer l'importance des noms et des surnoms. Ce procédé peut devenir malhabile et quelque peu cliché, mais il n'est pas rare que les auteurs de roman policier baptisent leurs personnages de façon à ce que leur nom soit porteur de sens. Par exemple, entrée en scène d'un personnage au nom à consonance étrangère : anglais, russe, allemand, arabe... Cela sera presque toujours accompagné d'un climat de suspicion, simplement dû au fait que l'Autre est plus souvent qu'autrement perçu comme une menace à l'ordre établi. De même, un personnage au nom donné comme ridicule sera bien souvent tout aussi obtus dans ses actions, et doublement si on ne lui fait pas la grâce d'un surnom adéquat.

Il est à noter que dans les polars au propos social, les situations et les personnages archétypaux remplissent un rôle légèrement différent que dans les autres romans policiers. C'est à travers eux qu'est véhiculé le message ou la critique sociale : l'auteur utilise certes un bassin d'archétypes afin de jeter les bases

de son récit, mais il vise surtout à *faire* de ses personnages des archétypes, afin qu'à travers la vie d'un individu donné soit illustrée la vie de tout un pan de la société.

1.4.3 Archétypes et caricature

Existe-t-il une différence entre un archétype et une caricature ? Tous deux s'inspirent d'une réalité donnée dont ils grossissent les traits dominants ; en ce sens, ils se confondent. Dans le cadre du roman policier, ils se différencient cependant sur deux points : leur usage et leur permanence.

Nous avons déjà mentionné l'usage principal de chacune de ces représentations : la caricature permet d'abord la réflexion sur le sujet, en attirant, par contraste, l'attention sur ses failles et faiblesses ; quant à l'archétype, il offre une base sur laquelle un personnage peut être construit rapidement, en respectant à divers degrés le modèle original.

Cependant, la caricature demeure un phénomène ponctuel : elle s'inspire d'un type donné et n'est applicable qu'à ce type particulier. L'archétype, lui, est antérieur à la réalité qu'il vient représenter dans le roman : il n'est qu'actualisé par chacune de ses manifestations. De plus, étant un modèle idéal, l'archétype n'est pas – ou peu – susceptible de se retrouver entièrement contenu dans un seul personnage, une seule actualisation ; s'il l'est, l'archétype devient fréquemment cliché.

Cela ne revient pas à dire que l'archétype et la caricature n'entretiennent aucune relation autre qu'une ressemblance de surface. Pour qu'un archétype se constitue, il nécessite une première actualisation²³ qui, par sa force ou par sa préséance, s'impose à l'imaginaire collectif d'un groupe de lecteurs – dans le cas qui

²³ Il serait peut-être plus juste de dire que les archétypes se constituent généralement grâce au cumul de plusieurs actualisations concordantes.

nous occupe, les lecteurs de polars. Il n'est pas rare que ces « modèles » originaux semblent caricaturaux, particulièrement une fois revisités à la lumière des images plus nuancées qu'aura inspirées le nouvel archétype aux auteurs ; parfois, même, ces modèles originaux se veulent caricaturaux, s'ils sont d'abord conçus comme l'image déformée d'un archétype antérieur. La frontière peut donc être assez mince entre ces deux concepts.

1.4.4 Quelques archétypes courants du polar d'après 1970

Malgré le caractère plus éclaté qu'adopte le polar après 1970, quelques archétypes survivent où y font leur apparition.

Le détective demeure plus souvent qu'autrement près du « privé » : désabusé, parfois violent, ami de la bouteille... Le temps du policier vertueux, plus machine analytique qu'humain, est révolu depuis longtemps.

L'immigré devient une figure prédominante. Cela se comprend : après la Seconde Guerre mondiale, la guerre d'Indochine, la guerre d'Algérie, la France vit une période de profond bouleversement social. Les immigrés des anciennes colonies installés en France ont longtemps vécu avec le stigmate de ne pas faire partie des « vrais » Français, mais leurs enfants, bien que nés en France et n'ayant souvent aucun lien avec le pays d'origine de leurs parents, n'arrivent pas à se débarrasser de ce même stigmate qui les condamne à une double exclusion : par leur culture française, ils ne font pas partie intégrante de la communauté immigrante ; par leur sang, ils ne font pas partie intégrante de la « vraie » société française. L'immigré, le plus souvent représenté sous la forme d'un jeune individu déchiré entre ces deux groupes et révolté de sa condition de paria, est un archétype puissant de cette période.

Le politicien corrompu est une autre figure dominante de l'époque. Blanc, de bonne famille, bien éduqué, le politicien corrompu n'est plus l'exception qui nuit au

système : il est la norme, l'incarnation d'un système hypocrite et pourri. Il peut être activement impliqué dans des magouilles de grande ou petite envergure, ou simplement coupable de fermer les yeux sur les abus des autres ; quoi qu'il en soit, il fait partie du problème et non de la solution. Théoriquement représentant du peuple, le politicien corrompu est en fait le miroir de son côté le plus sombre : manipulateur, xénophobe, arriviste, le tout dissimulé sous une fausse respectabilité.

1.5 Conclusion

Des volumes de plusieurs centaines de pages tentent déjà de cerner entièrement ce qu'est le genre policier ; il est donc tout à fait certain que nous n'avons pas pu en dresser ici un portrait exhaustif. Toute notre attention a donc été dirigée vers quelques éléments particuliers qui nous semblent particulièrement pertinents lorsque l'on souhaite créer un dialogue avec l'œuvre de Pennac. Nous nous sommes attardés plus particulièrement sur les notions d'argot et d'innovations langagières : le polar est un lieu littéraire privilégié, propre à offrir aux auteurs et aux lecteurs de nombreux chocs entre diverses langues et registres de langue. L'innovation et la transformation y sont favorisées, particulièrement si elles s'appuient sur ou reflètent une mutation bel et bien issue du milieu populaire ou criminel. Ces audaces lexicales viennent souvent appuyer diverses formes de critiques sociales, critiques par ailleurs véhiculées au moyen d'un humour corrosif et frondeur. Lorsque le polar peint la laideur des drames qui agitent la société, le rire devient à la fois message, messenger et consolation : il faut rire pour ne pas pleurer, et pour oser regarder la réalité en face. Quant aux personnages archétypaux, leur présence est pratiquement inévitable, puisque nous avons affaire à un genre qui, à travers l'histoire de quelques personnes, s'attaque à des questions qui dépassent les cadres étroits du récit. C'est sur ces trois points : langue, humour, personnages archétypaux, que nous prétendons faire dialoguer le genre policier et l'œuvre de Pennac.

CHAPITRE II

PENNAC ET LE POLAR

Le portrait que nous avons dressé du polar permet de mieux saisir le contexte littéraire dans lequel *La fée carabine* est publié. Nous nous intéressons maintenant au dialogue qui prend place entre ce roman policier et le contexte dans lequel il est paru, afin d'examiner de quelles façons il s'inscrit dans le paysage littéraire de son époque, mais aussi comment il s'en démarque.

2.1 Pennac et le roman policier

Lecteur averti (quoique ayant découvert tardivement le monde policier), Pennac compte parmi ses lectures quelques « Série noire ». Il compte également parmi ses amis quelques auteurs de romans policiers, dont l'influence sera instrumentale à la rédaction du premier volume des aventures de la famille Malaussène, *Au bonheur des ogres*.

2.1.1 La question de l'intention : que vise Pennac ?

Nous avons déjà évoqué à quelques reprises la place particulière qu'occupent les œuvres de Pennac dans le monde du polar, mais pour examiner adéquatement ce rapport entre œuvre et genre, nous ne pouvons nous contenter de parler du résultat final : c'est tout le processus de création qui est concerné. À l'origine de ce processus, il y a l'auteur et ses motivations. Comment Pennac aborde-t-il le travail dans un genre aussi codifié que le roman policier ?

La fée carabine est le second roman policier publié par l'auteur et il entretient des liens étroits avec son prédécesseur, *Au bonheur des ogres*. L'aspect sériel de nombreuses collections policières séduit Pennac, qui annonce rapidement une

tétralogie Malaussène (et comme nombre de séries policières, celle de Pennac ne s'arrêtera pas là où il le prévoyait au départ). Le crime et l'enquête demeurent au centre des récits successifs, même après le passage à la collection blanche de Gallimard. Les titres ludiques et portés sur les jeux de langage, les personnages pittoresques, les problématiques sociales omniprésentes sont tous des éléments qui indiquent que l'auteur demeure dans la veine du polar de son époque.

Mais si Pennac respecte dans une certaine mesure les codes du genre, c'est précisément dans le but d'en explorer et d'en étendre les limites. Le roman policier sait changer et s'adapter, mais vient-il un moment où les transformations lui font perdre son identité policière ? Jusqu'où un auteur un peu trop aventureux peut-il mener les lecteurs avant que ceux-ci ne l'abandonnent ?

L'intention de Pennac n'est donc pas de faire du polar pur et dur. Le roman policier est, certes, sa plate-forme de lancement, mais il n'est pas question de se laisser enchaîner. Dans cette optique, il n'est pas simplement intéressant d'analyser les divergences stylistiques entre le code policier et la plume de Pennac ; nous devrions dire que cela est primordial afin de comprendre l'œuvre dans sa finalité.

2.1.2 Réception et appartenance au genre policier

Pour que cette analyse demeure pertinente, il faut introduire un bémol à cet éloignement du genre policier auquel nous faisons référence et démontrer que *La fée carabine* est encore assez près du genre pour être analysé à sa lumière.

Bien que réédité depuis dans la collection blanche, *La fée carabine* est d'abord paru dans la célèbre « Série noire » de Gallimard. Cela signifie donc que cette maison d'édition reconnaît d'abord ce roman comme un roman policier. Les critiques littéraires lui emboîtent le pas. On en dit que « [l]e roman est alerte, farce de considérations politico-culturelles à la fois drôles et pertinentes [...]. Grâce à lui,

c'est sûr, Daniel Pennac vient de rejoindre le peloton de tête du polar hexagonal.¹ »

Le lectorat approuve ce verdict : le roman se vend très bien, « au moins 50 000 exemplaires vendus ² », et décroche au passage divers prix de littérature policière, notamment « le 17e prix Mystère de la critique [...] [,] le prix de la ville de Grenoble et le trophée 813 du meilleur roman policier ³ ».

Il peut être étonnant de constater que, une fois « promue » à la collection blanche avec *La petite marchande de prose*, l'œuvre (au sens large du terme) de Pennac voit son bagage policier être fréquemment ignoré. Ainsi, ces prix décernés à *La fée carabine* ne sont jamais employés afin d'en faire la promotion : on n'en retrouve guère plus la trace que dans les articles publiés à l'époque de la parution du roman. Par contraste, les prix gagnés par *La petite marchande de prose* sont fréquemment mis en valeur dans divers catalogues, bibliographies et autres documents du genre. De la même façon, on ne mentionne guère les débuts de l'auteur à la *Série noire* que pour souligner qu'il est désormais publié dans la collection blanche. Ce malaise n'est pas que l'apanage des tenants de la « grande littérature » désirant se rassurer quant aux allégeances paralittéraires d'un de leurs collègues, mais paraît également dans les propos de certains défenseurs du roman policier qui voient, dans ce changement de collection, une sorte d'abandon, comme si le polar n'était pas affaire de contenu mais davantage de couverture. Ainsi, le passage de Daniel Pennac à une collection « blanche » est décrit comme une perte pour le roman policier, sans que soit pris le temps de considérer la substance même

¹ Alexandre Lous, « Tendres monstres », *Magazine Littéraire*, no. 242, p. 97

² « Un marché déclinant », *Le Monde diplomatique*, décembre 1988, p. 28. Ce même article précise que le tirage habituel d'un roman de la Série noire est de 12 000 exemplaires, et que des auteurs bien établis tel Didier Daeninckx bénéficient d'un tirage initial de 20 000 exemplaires. Quelques années plus tard, Pennac évoque dans des entrevues 80 000 exemplaires vendus avant que *La fée carabine* ne soit réédité dans la « collection blanche », mais il n'est pas clair s'il s'agit d'une estimation personnelle ou d'une information fournie par Gallimard.

³ « En bref », *Le Monde*, 8 avril 1988, p. 14.

de ses nouveaux romans, comme s'il allait de soi que son changement de « couleur » signalait la rupture entre sa production policière et celle qui ne l'est pas.

Ces manœuvres visant à diminuer la part policière de *La fée carabine* nous apparaissent futiles dans l'optique de la présente analyse. Ces réserves ou ces « oublis » sont, dans la vaste majorité des cas, la conséquence non de la publication originale de *La fée carabine*, mais du changement de « statut » conféré à Pennac lors de la publication de son livre suivant et de la réédition subséquente de *Au bonheur des ogres* et *La fée carabine* dans des collections autres que « Série noire ». Puisque ce que nous nous apprêtons à analyser sont les rapports entre les codes policiers de l'époque et le roman *La fée carabine*, et qu'auteur, éditeur, critiques et lecteurs d'alors ont tous reconnu ce roman particulier comme policier, il paraît clair que cette analyse est appropriée et réaliste.

2.2 Le travail sur la langue

Dans un premier temps, nous voyons que Pennac ne fait pas exception à la règle et use de l'argot dans ses romans policiers. Cependant, il ne le fait pas dans le simple dessein de se conformer à l'étiquette du genre – pour ne pas perturber l'horizon d'attente du lecteur, en d'autres mots – mais bien afin de véhiculer une vision du monde particulière.

2.2.1 L'argot français et sa relative innocuité

Une des premières choses que l'on remarque dans l'usage de l'argot chez Pennac est la relative rareté et innocuité des emprunts directs à un bagage argotique français déjà établi. À peine retrouve-t-on ici et là un « flicaille », un « bagnole » ou un « buter »... En fait, ces emprunts sont si peu nombreux et si banals qu'ils passent presque inaperçus. C'est dans l'influence des langues étrangères sur le discours que nous trouvons davantage matière à réflexion.⁴

⁴ Nous examinons davantage au chapitre trois le travail effectué par Pennac sur la langue française.

2.2.2 L'argot anglais et son sens dominant

Tout d'abord, examinons la façon dont Pennac utilise la langue anglaise pour créer de nouveaux termes et expressions. À l'époque où le roman est écrit, l'anglais est bien établi comme « lingua franca » : c'est la langue de l'industrie et du commerce international, mais aussi d'une culture uniformisée et axée sur le pécule avant toute chose (pensons aux critiques fréquemment adressées à l'industrie Hollywoodienne, par exemple). L'utilisation de cette langue renvoie donc à deux perceptions bien différentes de l'univers culturel américain⁵ : grandeur et puissance de par son omniprésence, dépersonnalisation et insipidité de par son contenu. Dans de nombreux cas, c'est ce contraste qui sera accentué par l'usage que Pennac fera de l'anglais.

On en trouve un premier exemple dès la page 33 : « Il [Risson] ne lui a pas fallu plus d'une séance pour me ravalier au rang de lanterne magique et s'octroyer la dimension cinémascope-panavision-sun-surrounding et tout le tremblement. » Le renvoi au vocabulaire de l'industrie du film véhicule le côté grandiose des performances de Risson, mais l'accumulation écrasante de termes vaguement techniques apporte à la situation un aspect quelque peu caricatural. La supériorité de Risson sur Benjamin – « le caïd tombeur du caïd » – perd beaucoup de sa noblesse. Cette impression est encore accentuée lorsque l'on considère le moment où Van Thian prend, à son tour, la place de Risson. « Qui est-ce, ce mec qui prétend pouvoir remplacer Risson ? Round d'observation. Mais le vieux Thian n'est pas du genre à s'émouvoir. Et puis il a la voix de Gabin. Ça aide. » (p. 308) Cette fois encore, le talent de Van Thian est souligné par une référence culturelle mais, à la différence de Risson, c'est en le comparant à une personne plutôt qu'à un aspect technique qu'on indique sa force. Au triomphe technique succède la chaleur humaine.

⁵ Bien que l'influence de la langue anglaise peut provenir d'autres pays, tel l'Angleterre, cette influence est vraisemblablement ressentie comme américaine étant donné l'importance de l'influence culturelle, économique et politique de ce pays à l'époque où ce roman est écrit.

Un contraste semblable est visible dans la description du livre de Ponthard-Delmaire, à la page 45 : « le genre mégalo-book, papier glacé, photos couleurs, plan dépliant et tout. » L'utilisation du terme anglais plutôt que du français « livre » n'est pas innocent, surtout connaissant l'estime que portent Pennac et son personnage Benjamin à la littérature : le « book » de l'architecte se trouve à être placé dans une catégorie différente de la « vraie » littérature, une catégorie regroupant la production commerciale, tape-à-l'œil, « [a]vec de belles phrases d'architectes : de celles qui s'envolent en abstractions lyriques pour retomber en parpaings de béton. » Comme Risson, le « book » de Ponthard-Delmaire, impressionnant à la lumière de ses qualités techniques, a un côté artificiel qui le rend, à certains égards, moins désirable qu'une œuvre où l'humain transparaît encore.

L'usage de termes anglais ou inspirés de l'anglais demeure relativement rare au fil du roman, mais ceux-ci apparaissent toujours dans des situations où le personnage utilisant le terme en question (le plus souvent Benjamin) exprime un doute sur la valeur objective du sujet dont il parle, quand il n'exprime pas de l'hostilité ou de la moquerie. L'usage de la langue anglaise dans ces cas-ci est vraisemblablement justifié par le contexte social de l'époque de création du roman.

2.2.3 Contamination des langues étrangères : rencontre de l'altérité

La marque la plus évidente de la présence de cultures autres que française dans l'univers des Malaussène est la présence de termes étrangers et la déformation de la langue française par la transcription des accents. Concentrons-nous d'abord sur ce dernier point.

La transcription d'accents étrangers pose de nombreux problèmes. Par exemple, certains sons ne sont pas aisément reproduits à l'aide de l'orthographe française traditionnelle. À moins d'opter pour l'inclusion de symboles spécialisés (tels ceux composant l'alphabet phonétique international), l'auteur se voit donc forcé de

procéder à des approximations. Cela se traduit fréquemment par un effet comique car, placées ainsi au centre d'un discours autrement respectueux des conventions de la langue d'usage, les paroles prononcées par l'Autre apparaissent difformes, émaillées de « défauts ». Ainsi, chaque fois que la Veuve Ho fait entendre sa voix, le lecteur doit se concentrer afin de décoder la langue française « massacrée » par sa prononciation étrangère. Les phrases les plus simples paraissent sibyllines : « Dje dédzends à Paghis ! » (p. 27) ne laisse que la préposition intacte. Mais dans le contexte de *La fée carabine*, où le choc des cultures n'est pas abordé comme un simple sujet de comédie, cette déformation de la langue a plus qu'une portée humoristique.

En laissant la langue française passer par un « filtre » étranger, Pennac donne littéralement la parole à l'Autre (même si, dans ce cas, il s'agit d'une culture empruntée par Van Thian dans le cadre de son déguisement). L'accent n'est plus simplement l'objet d'un commentaire méta-linguistique mais devient une partie à part entière du discours rapporté. Ce n'est pas la langue française qui vient qualifier ou décrire une langue étrangère, mais c'est cette langue qui vient laisser son empreinte sur le français, poussant à ses limites ses capacités de transcription de l'oral. Nous pouvons qualifier ce changement de carnalesque : alors que, d'habitude, l'Autre s'efface devant la culture française, cette fois, c'est l'altérité qui s'exprime à travers le discours plutôt que d'être écrasée par celui-ci.

Paradoxalement, à travers une vision stéréotypée, toute occidentale de la prononciation asiatique, à évidente visée humoristique ici, c'est grâce à cette connivence instaurée avec le lecteur que Pennac véhicule un message de respect et de reconnaissance de l'Autre. L'asiatique est ainsi humanisé, senti plus proche, voire plus familier par l'occidental. Les écarts à la norme orthographique n'apparaissent donc pas, dans ce contexte, comme négativement connotés mais par leurs flottements et leurs exagérations ils invitent le lecteur à l'abandon de toute logique intellectualisante pour s'adresser uniquement à son imaginaire.⁶

⁶ Leoncini Bartoli, « Tension, contamination et appropriation progressive d'autres langages dans l'univers linguistique et socioculturel de Daniel Pennac », In *Tranel* no. 34-35, Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 2001, p. 416-417.

Dans le cadre d'un roman tel que celui qui nous intéresse, ce rapport plus direct entre l'Autre et le lecteur est « encadré » par une voix narrative qui aurait le pouvoir de venir modifier ce rapport de diverses façons. Or, cette volonté d'encadrement ou de modification du discours de l'Autre se fait très discrète au fil du roman. Tout au long de *La fée carabine*, le rôle du narrateur est de gérer autant que possible les conflits et la compétition de ces voix qui cherchent à exprimer leurs différentes réalités, sans pourtant prendre parti pour l'une ou l'autre de ces voix. Pennac met en scène, dans son roman, une réalité sociale complexe ; par le fait même, son discours est donc le reflet de cette réalité qu'il lui faut dépeindre.

Le besoin d'un « remaniement lexical » visant à reproduire faits, sensations, sentiments et rapports humains mouvants – voire contradictoires – ponctue [l']écriture [de Pennac] de mots non-conventionnels afin de mettre en évidence l'hétérogénéité inhérente à toute langue se vouant à peindre cette complexité.⁷

Il s'agit donc de reproduire, d'une certaine façon, une réalité où l'Autre s'approprie bel et bien la langue française et teste ses limites, sans que ses paroles ne passent par le filtre d'une voix narrative ayant le pouvoir d'assainir son expression.

2.3 L'humour noir de Pennac

Nous avons déjà mentionné la place importante qu'occupe l'humour sous toutes ses formes dans la poétique du polar. Les romans de Pennac ne font pas exception à la norme, et leur humour grinçant est d'ailleurs fréquemment évoqué par les critiques de la scène littéraire.

2.3.1 De la mort poétique à l'horreur quotidienne

À l'instar de nombreux autres romans policier, *La fée carabine* s'ouvre sur un meurtre, suit le parcours d'une enquête jonchée de cadavres, et cette enquête se

⁷ *Ibid.*, p. 417.

conclut enfin par un tout dernier assassinat. Jusqu'à la fin, une image domine la mort infligée par arme à feu : l'image de la fleur. Prétexte de l'auteur : Le Petit, aux lunettes cerclées de rose – accessoire évocateur s'il en est un -, qui ne voit pas une vieille dame faire exploser le crâne d'un jeune policier, mais bien une fée « très vieille et très sympa⁸ » (p. 18) qui provoque « cette métamorphose de tête blonde en fleur céleste » (p. 17). La mort devient bucolique dans sa représentation : « La tête du blondinet figurait vraiment une fleur éclatée : rouge au cœur, pétales jaunes et un certain désordre vermillon encore, à la périphérie. » (p. 25) Une certaine beauté esthétique, donc, mais ce n'est pas là le rôle principal de ce choix d'image : nous sommes davantage tenté de l'attribuer à une volonté de dédramatisation. Dans le récit, Le Petit est loin d'être traumatisé par le spectacle de cette transformation en fleur, mais plus important encore dans l'optique qui nous intéresse, le lecteur se voit ainsi placé face à une réalité horrible – l'éclatement d'une tête – masquée par une image de beauté. Difficile alors de s'émouvoir ou de sympathiser avec la victime ; comme Stojilkovicz, on serait plus outré d'être face à une fée qui transforme « les fleurs en mecs. » (p. 18)

La répétition insistante de cette image suite à sa première apparition a de quoi surprendre. On la retrouve à au moins six reprises au cours des trente pages suivantes, puis ses apparitions deviennent de plus en plus sporadiques. Pourquoi ? Nous pouvons tenter une réponse. En comparant à plusieurs reprises la mort d'un homme par arme à feu à une transformation en fleur, Pennac vise à amalgamer dans l'esprit du lecteur les tropes propres à la réalité (le meurtre) et à sa perception poétique (la métamorphose). Dès lors, « transformer en fleur » devient un euphémisme courant, facile à comprendre ; mais du même coup, la mort elle-même n'est plus un spectacle horrible. Devenues intrinsèquement liées, les images de tête qui explose et de fleur céleste sont interchangeable : elles n'ont pas l'innocence des propos horticoles, mais elles ne sont pas non plus véhicules de dégoût ou de

⁸ Les numéros de page suivant les citations dans le texte renvoient tous à *La fée carabine*. Toute citation tirée d'une autre œuvre est accompagnée d'une note en bas de page.

peur.

2.3.2 Caricature et critique sociale

Dès la première lecture – dès les toutes premières pages du récit, en fait - , il devient apparent que la question du racisme est d'une grande importance dans ce roman. En même temps, on peut s'étonner de la place relativement modeste accordée aux personnages d'origine étrangère.

Deux de ces personnages paraissent légèrement plus caricaturaux que les autres : Simon le Kabyle et Mo le Mossi. Contrairement à l'oncle Stojilkovicz, à la veuve Dolgorouki ou à Hadouch, ces deux amis voient leurs caractéristiques particulières – principalement leur carrure – être constamment rappelées à l'attention du lecteur ; ils en viennent à se perdre quelque peu dans ces traits dominants qui deviennent envahissants.⁹

Pour pleinement saisir la critique sociale qui se dessine derrière ces personnages, il faut considérer trois aspects : le choix de leur ethnie d'origine, leur rôle objectif dans la société parisienne et le rôle qui leur est conféré dans le récit (notamment en faisant usage de la caricature que nous évoquions).

Tout d'abord, le choix de leur ethnie respective – Simon le Kabyle et Mo le Mossi – n'est pas innocent. Les Mossi sont un des nombreux peuples africains à s'être retrouvés divisés entre plusieurs pays suite au tracé des frontières par les colonisateurs européens. Plus nombreux au Burkina Faso, leur communauté est néanmoins dispersée à travers plusieurs pays ; ils forment une diaspora qui peine à conserver sa culture et à réconcilier son histoire et la réalité géopolitique d'aujourd'hui. Quant au kabyle, il désigne une langue berbère et, par extension, ceux qui la parlent. Le kabyle est venu près de disparaître il y a quelques décennies

⁹ À ce sujet, voir les commentaires au sujet du commissaire divisionnaire Cercaire au point 2.4.2 du présent mémoire.

en raison de son manque de protection légale – il n'est la langue officielle d'aucun état – et d'efforts pour rendre l'arabe dominant dans les régions où le kabyle était répandu, notamment en Algérie. Simon et Mo sont donc les descendants de deux peuples ou groupes sociaux souffrant d'un déracinement profond, mais survivant malgré tout.

Dans leur société d'accueil, la France, Simon et Mo occupent des emplois particuliers : ils sont les lieutenants de Hadouch, qui contrôle les loteries clandestines du quartier de Belleville. On devine aisément que leur travail consiste probablement à empêcher les compétiteurs de Hadouch de s'implanter dans le quartier et à s'assurer que les gens lui devant de l'argent s'acquittent de leurs dettes... Ils font partie intégrante de la machine criminelle et représentent une menace pour la société légale. De ce point de vue, ils sont donc indésirables et ennemis de l'ordre établi.

Cependant, au fil du roman, dans un revirement carnavalesque, Simon et Mo sont dépeints comme un solide appui sur lequel la société peut compter. Confrontés au mystère des meurtres de vieilles dames, ils s'impliquent, à leur façon, directement auprès des personnes les plus en danger : ils repèrent les victimes potentielles du tueur, font office de gardes du corps improvisés et vont jusqu'à confronter et éliminer le tueur dès qu'il est identifié. Quant au second crime principal du roman, à savoir le meurtre de l'agent Vanini, bien qu'ils soient au courant de l'identité de la coupable, ils refusent de la livrer au même système de justice corrompu qui abritait jusqu'alors un agent aussi raciste et violent que Vanini. Bref, Simon et Mo se positionnent résolument du côté d'un idéal de justice qui dépasse le cadre des divisions habituelles entre criminels et policiers.

Bien entendu, un revirement tel que celui que nous avons décrit ne constitue pas en soi une caricature. Dans *La fée carabine*, la caricature devient apparente lorsque l'on compare le choix des mots et expressions décrivant l'apparence des

deux personnages et ceux portant sur leurs actions. Un contraste frappant apparaît dès lors : autant le physique de Simon et Mo est impressionnant et intimidant, autant leurs gestes sont empreints d'une douceur non équivoque.

Simon et Mo paraissent particulièrement imposants lorsque mis en présence de la frêle veuve Hô. Lors de la première rencontre entre ces personnages, on nous indique que « [t]outes les flèches des arabalètes mois se seraient brisées sur les abdominaux du Noir, et le Kabyle était plus large que haut. » (p. 29) L'exagération est évidente ici, mais son effet est décuplé par la petitesse et la vulnérabilité tout aussi caricaturales de la veuve Ho. De plus, la surenchère se poursuit au fil du récit : le trou entre les dents de Simon « lui faisai[t] un sourire plus large que lui » à travers lequel « soufflait le vent du Prophète. » (p. 30) Tout au long du récit, Simon est fréquemment réduit à sa carrure imposante et à son sourire pourvu d'une fente impressionnante entre les incisives ; de la même façon, lorsque Mo entre en scène, ce sont sa taille et la noirceur de sa peau qui sont mises à l'avant-scène. Benjamin rencontre le duo tôt dans le récit, et devant ses yeux, « la nuit prend corps autour de Mo le Mossi, l'ombre immense du Kabyle. » (p. 47) Bref, la description physique de ces personnages repose sur un principe de caricature : grossir jusqu'à les rendre envahissants quelques traits particuliers.

Or, ces personnages interagissent de façon particulière avec ceux et celles qu'ils rencontrent. Alors que leur apparence et leur emploi laissent présager une certaine dose de violence, ils sont d'une étonnante douceur avec autrui. Le bras de Simon se pose « comme un châle » (p. 30) autour des épaules de la veuve Hô ; confronté au tueur qu'il recherche depuis des mois, il repousse presque poliment l'argent que ce dernier lui tend et discute amicalement avec le monstre qu'il est sur le point d'éliminer ; il va jusqu'à lui demander de réciter un poème. Quant à Mo, ses gestes témoignent d'une force implacable : il ne se contente pas d'arrêter du pied un billet emporté par le vent, il « l'aplatit sèchement sur le trottoir » (p. 29) ; il ne monte pas un escalier, il « bouff[e] les étages » (p. 248) ; il ne redescend pas, il « tomb[e]

au centre de la cave » (p. 249). Cependant, Mo n'entre jamais en contact physique avec qui que ce soit. Il est, effectivement, une ombre : présent, attentif, prêt à agir, mais ne faisant jamais usage de sa force contre autrui. Comme Simon, il est l'incarnation même d'une force tranquille : implacable, mais jamais agresseur. Même le meurtre de Risson est décrit ainsi : Simon inscrit leur action non dans le cadre d'une attaque, mais dans celui d'un acte d'auto-défense de leur communauté.

Nous voyons donc qu'il y a un fort contraste entre deux facettes de ces personnages : leur emploi et leur apparence caricaturale d'une part, et la réalité des rapports humains qu'ils entretiennent d'autre part. La critique sociale dans ce portrait provient du mélange de tous ces éléments. Simon et Mo cumulent plusieurs caractéristiques qui les rendent suspects ou effrayants aux yeux du public : ils sont jeunes, physiquement imposants, d'origine étrangère et sont impliqués dans le crime. Or, paradoxalement, ils sont l'un des plus solides atouts qu'a Belleville pour se défendre contre les criminels que la police ne parvient pas à arrêter. Leur statut dans le quartier leur permet d'être mis au courant de tout ce qui s'y trame ; ils n'hésitent pas à protéger les plus vulnérables ; ils n'agissent de façon – légalement – répréhensible que lorsqu'il n'existe pas d'alternative viable. Sans être parfaitement altruistes – après tout, ils ne tiennent pas à voir la police s'attarder trop dans leur quartier –, ils sont la première ligne de défense des citoyens respectueux des lois.

2.4 Les archétypes dans *La fée carabine*

Le côté pittoresque des personnages de Pennac est fort apprécié de ses lecteurs, mais cet auteur n'échappe pas aux nécessités du roman policier. Il lui faut une victime, un enquêteur, un criminel... Heureusement, il parvient à mettre en scène des personnages marquants en abordant le rôle de la victime sous un angle inhabituel, et en plaçant face à face deux archétypes de policiers dans des rôles proéminents.

2.4.1 Benjamin, le bouc émissaire idéal

Pennac se démarque du lot des auteurs de polar grâce à sa plume, mais nous ne pouvons passer sous silence une autre entorse qu'il fait aux règles du genre. Cette innovation consiste à faire du héros de ses récits policiers, Benjamin Malaussène, un nouveau type de personnage : celui de bouc émissaire, tel qu'inspiré par un essai de René Girard.

Comme Girard l'explique dans son essai *Le bouc émissaire*, cet être particulier qu'est le bouc permet de résoudre les tensions et les problèmes générés par le triangle mimétique. Ce triangle est composé de trois éléments : deux individus et un bien désiré par eux-deux (bien que Girard appelle « objet »). Il faut noter que ce bien peut être matériel ou non et qu'il n'est même pas obligé d'exister vraiment : la simple perception par l'un de ces individus que son vis-à-vis possède ce bien qu'il désire suffit à créer un triangle mimétique. Le premier individu perçoit le second individu comme lui étant supérieur en raison de l'objet qu'il possède. Il voudrait prendre sa place, mais comme ce transfert est impossible, il rejette sa connivence directement sur le bien désiré, considérant que sa possession le rendra davantage semblable à l'autre. Cette connivence pour l'objet rend le propriétaire légitime plus sensible à sa possession, augmentant son désir pour celui-ci et c'est cet accroissement synchrone de leur désir pour un même objet qui rend les deux individus de plus en plus semblables l'un à l'autre – c'est à dire engagés dans une compétition de plus en plus féroce pour ce même objet désiré. Dans cette indifférenciation croissante naissent des conflits et de la violence. Entre en scène le bouc émissaire : il agit en quelque sorte comme une soupape de sûreté. Lorsque la multitude de conflits prenant place entre ces deux individus atteint un seuil critique, cette violence se voit redirigée vers une autre personne, extérieure au conflit. Cette personne est tenue responsable par ces deux individus en compétition des troubles qui les agitent. En canalisant ainsi leur énergie destructrice sur une personne

extérieure à leur couple, les deux individus peuvent à nouveau unir leurs forces et ne pas se dépenser inutilement en luttes fraternelles. Bien sûr, puisque le désir mimétique lui-même ne peut être éliminé, les tensions finissent inévitablement par devenir trop fortes à nouveau, entraînant la reprise du cycle et la désignation d'un nouveau bouc émissaire.

Dans une société, la multiplication des individus et la complexité des relations les unissant permettent à une multitude de triangles mimétiques de se former, mais rendent aussi la désignation d'un bouc émissaire, étranger à ces innombrables conflits, plus difficile, pour ne pas dire impossible. D'où l'idée de Pennac : faire de son héros, Benjamin Malaussène, ce bouc émissaire : perpétuellement désigné comme responsable de tous les gâchis qui agitent la ville sans pour autant être *réellement* à l'origine d'aucun d'eux.

Cette nouveauté n'est pas intéressante seulement au point de vue de la dynamique du roman policier comme genre : à l'intérieur même du roman, la présence d'un tel personnage a des effets fondamentaux sur la structure du récit et sur la lecture que l'on en fait.

Benjamin se présente comme le bouc émissaire de la société dans laquelle il vit. Il opère entièrement hors du triangle mimétique, car il se contente de ce qu'il possède, n'est pas lui-même l'objet d'un conflit entre d'autres personnages¹⁰ et ne possède pas non plus de bien qui suscite la convoitise. Malgré cela, il se voit tout de même tenu responsable de tous les malheurs qui affligent son entourage : les meurtres de vieillards, le trafic de drogues, la disparition de son amante, et ainsi de suite. Son élimination ne sert donc pas à résoudre un quelconque véritable

¹⁰ Plusieurs personnages cherchent à entrer en contact avec Benjamin – ses amis, Cercaire, Van Thian... – mais ces quêtes se déroulent de façon parallèle et non en opposition l'une avec l'autre ; on ne peut donc pas parler de triangle mimétique.

problème, mais simplement à fournir un exutoire aux frustrations vécues par d'autres personnages. De plus, notons que Benjamin lui-même est à la recherche du bouc émissaire :

Moi, Benjamin Malaussène, je voudrais qu'on m'apprenne à dégueuler de l'humain, quelque chose d'aussi sûr que deux doigts au fond de la gorge, qu'on m'apprenne le mépris, ou la bonne grosse haine bestiale, celle qui massacre les yeux fermés, je voudrais que quelqu'un se pointe un jour, me désigne quelqu'un d'autre et me dise : celui-là est *le salaud* intégral, chie-lui sur la tête, Benjamin, fais-lui bouffer ta merde, tue-le et massacre ses semblables. Et je voudrais pouvoir le faire, sans blague. Je voudrais être de ceux qui réclament le rétablissement de la peine de mort, et que l'exécution soit publique [...] ; je voudrais appartenir à la vraie famille, innombrable et bien soudée, de tous ceux qui souhaitent le châtement. [...] Je voudrais appartenir à la grande, belle, Âme Humaine, celle qui croit dur comme fer à l'exemplarité de la peine, celle qui sait où sont les bons, où sont les méchants, je voudrais être l'heureux proprio d'une *conviction intime*, putain que j'aimerais ça ! Bon Dieu, comme ça simplifierait ma vie ! (p. 215-216)

Benjamin ignore complètement que c'est exactement ainsi que les autres personnages le perçoivent : « tentative de meurtre, trafic de drogue, assassinats réitérés, en fait de soupçons, ce n'est pas un suspect que vous tenez là, c'est une anthologie ! (p. 182) » Il est donc le bouc émissaire parfait : innocent mais accusé de tout, candidat à être éliminé sans faire trop de vagues et, de plus, aveugle aux mécanismes entraînant sa propre condamnation.

Tous les éléments que nous avons mentionnés jusqu'à présent font de Benjamin une figure sacrificielle complète, quoi que nous n'irions pas jusqu'à dire une figure christique, malgré de nombreuses références religieuses dont nous parlerons d'ailleurs au chapitre suivant. Mais le bouc, pour accomplir entièrement son rôle, doit être sacrifié. C'est à cela que le lecteur est en droit de s'attendre : la logique du récit pointe vers ce dénouement et son bagage culturel commande l'élimination du bouc. Hors, Benjamin est également le héros implicite de l'histoire, d'où conflit : non pas que le héros doive obligatoirement survivre à tous les coups, mais l'aspect sériel d'une collection policière – vers laquelle Pennac se dirige déjà à l'époque, puisque *La fée carabine* est une suite directe de son précédent *Au*

bonheur des ogres – suggère que cette survivance est extrêmement probable. Le triomphe du héros est également la norme dans la plupart des itérations de la littérature populaire, vaste ensemble dont le roman policier fait partie.

Le lecteur élabore donc deux ensembles d'hypothèses anticipatoires contradictoires. Le premier ensemble suggère la mort – ou à tout le moins, l'échec – de Benjamin, défaite nécessaire à l'accomplissement de son destin de bouc émissaire et également l'issue la plus probable de la rencontre à laquelle il est convié à la fin du récit. Mais placer le héros dans une situation apparemment sans issue pour l'en tirer *in extremis* est une manœuvre courante dans le polar, et en ce sens le lecteur ne perd pas de vue les attentes qu'il entretient à partir de sa connaissance du genre : il s'attend à voir Benjamin triompher à la toute dernière minute. Ce jeu d'opposition et de tension entre ces deux ensembles d'hypothèses contradictoires est rendu possible par l'introduction du héros bouc émissaire.

2.4.2 Cercaire et Coudrier : le choc des archétypes

Le second cas que nous analyserons est celui des personnages de Cercaire et Coudrier. Ces deux commissaires divisionnaires aux méthodes complètement opposées incarnent deux figures archétypales du policier (de l'enquêteur) : le premier est le « flic de terrain », au langage cru, aux manières peu délicates et préférant l'action à la réflexion ; le second est le policier intellectuel, quelque peu terne et abordant chaque nouvel événement avec un certain détachement. Au fil du récit, on découvre que Cercaire est une brute abusant de sa position de policier pour profiter du crime alors que Coudrier, au contraire, refuse de tirer un profit malhonnête des activités criminelles, bien qu'il en ait l'occasion. Cela, nous pouvons le constater en nous contentant des éléments purement événementiels du récit. Mais nous sommes en droit de nous demander : y a-t-il des éléments stylistiques qui emmènent le lecteur, peut-être à son insu, à considérer favorablement Coudrier et à déprécier Cercaire ?

Pour répondre à cette question, commençons par observer comment Pennac présente généralement ses personnages au lecteur. Habituellement, chaque personnage se voit donner un ou deux attributs qui le définissent : Le Petit porte des lunettes roses, Stojilkovicz a une voix extraordinairement basse, Thérèse est grande et maigre, et ainsi de suite. Ces éléments sont d'ordinaire signalés au lecteur lors de la première scène incluant le personnage en question et peuvent à l'occasion être rappelés lorsque l'occasion se présente (si la narration adopte un moment le point de vue d'un personnage en rencontrant un autre pour la première fois, par exemple). Il demeure rare que ces détails soient mentionnés plus de deux ou trois fois au cours du roman.

Concentrons-nous maintenant sur le premier des deux personnages qui nous intéressent. Dès la première lecture, on remarque que les scènes impliquant Coudrier adoptent une forme presque théâtrale. Sur ses quatre apparitions, trois prennent une forme purement dialogique. L'exception à la règle survient lors de la seule rencontre entre ce personnage et son subordonné Pastor n'ayant pas lieu au bureau de Coudrier : les deux policiers se donnent rendez-vous au café du drugstore Saint-Germain. À cette occasion, le texte conserve une forme romanesque plutôt que de se métamorphoser en une simple succession de répliques. Cependant, malgré l'inclusion de nombreux éléments narratifs, la scène reste presque entièrement concentrée sur la discussion entre les deux personnages : ils ne sont que spectateurs des événements qui se déroulent autour d'eux. D'ailleurs, lorsque Pastor tente de s'investir dans l'action, Coudrier l'en empêche avec un simple « Laissez courir. » (p. 184).

Mais quel effet cette fixation sur le dialogue a-t-elle sur l'expérience de lecture ? En limitant l'espace réservé à la description, Pennac donne ainsi une très grande latitude au lecteur pour l'emmener à bâtir lui-même l'image de ces rencontres entre Pastor et Coudrier. Certains indices sommaires sont toutefois

véhiculés à travers les descriptions du bureau du commissaire :

Même en pleine journée d'été, le bureau du divisionnaire Coudrier était du genre nocturne. A plus forte raison en pleine nuit d'hiver. Une lampe à rhéostat n'y diffusait pas plus que la lumière nécessaire. Les bibelots Empire qui ornaient la bibliothèque émergeaient de la nuit des temps et la fenêtre à double vitrage donnait sur la nuit de la ville. Dès que le jour se levait, les rideaux en étaient refermés. Quelle que fût l'heure du jour ou de la nuit, il régnait ici une odeur de café qui prédisposait à la réflexion et faisait parler à voix plutôt basse. (p. 64)

Une description semblable est également insérée lors de la seconde scène se passant au bureau du divisionnaire, p. 118. Une lecture attentive révèle cependant un fait surprenant : jamais il ne nous est donné la moindre indication quant à l'apparence même du supérieur de Pastor. Certains de ses gestes sont décrits comme « désabusé » ou « las », mais c'est toute l'étendue des descriptions se rapportant à ce personnage. Ce manque de précision n'empêche cependant pas le lecteur de se créer une image mentale de Coudrier. Comment est-ce possible ? Par un effet de métonymie entre le personnage et son lieu de travail.

En décrivant comme il le fait le bureau du commissaire, Pennac ne fait pas qu'offrir un décor à l'action : il met en scène le personnage de Coudrier. De la même façon que, au théâtre, les didascalies guident acteurs et metteurs en scène, ces descriptions imposent à notre imagination de nous présenter les lieux, mais aussi les personnages d'une certaine façon. Quelques éléments d'information ressortent des descriptions de Pennac : l'éclairage tamisé et harmonieux, l'aspect soigné des lieux et une perpétuelle odeur de café apaisante. Voilà le cadre dans lequel les personnages évoluent ; logiquement, ils s'y fondent car aucun indice ne nous est donné qui permette de croire qu'ils détonnent d'une quelconque façon du reste du tableau. Le cas de Pastor est déjà réglé : Pennac lui a donné quelques attributs spécifiques, à l'instar des autres personnages. Cheveux bouclés, pull tricoté trop grand pour lui, contenance tranquille, presque faible... Il ne détonne pas et, en l'absence d'indication contraire, le lecteur conclut que Coudrier s'harmonise lui aussi

au décor. L'âge du commissaire ne peut être estimé qu'au fait qu'il a deux petits-fils assez vieux pour s'entraîner au vol à l'étalage. Un âge approximatif et des gestes las : voilà les vagues détails qui sont communs à toutes les représentations que l'on peut se faire du personnage. Pour compléter le portrait, le lecteur se rabattra tout naturellement sur son propre bagage symbolique. L'importance de ces indications est renforcée par la rencontre de Pastor et Coudrier au drugstore Saint-Germain qui est, nous le rappelons, la seule apparition de Coudrier hors de son bureau et au cours de laquelle un malaise peut prendre le lecteur, précisément parce que l'auteur se refuse à nouveau à fournir quelque indication que ce soit quant à l'apparence du commissaire : on imagine assez bien Pastor dans le décor insipide du café, mais Coudrier, non. Retiré de son milieu familial, il perd du même coup un peu de substance. Pourtant, même des personnages d'une importance négligeable dans l'histoire ont droit à leur portrait : les petits-fils de Coudrier ou la vendeuse que ces derniers dévalisent, par exemple. Le supérieur de Pastor fait donc office d'exception et, retiré de son cadre habituel, il devient soudainement difficile de se le représenter de façon satisfaisante.

Examinons maintenant la façon dont nous est présenté le commissaire divisionnaire Cercaire. Alors que Coudrier est « mis en scène » par la description de son bureau, Cercaire est introduit dans le récit par une véritable mise en scène : celle du journal télévisé, suite à l'assassinat du policier Vanini, protégé de Cercaire. Mais contrairement à Coudrier qui se fond dans le décor, cet autre commissaire divisionnaire nous est présenté avec une abondance de détails quant à son apparence physique et son attitude générale. Ainsi, en quelques lignes, on apprend : qu'il porte un manteau de cuir, arbore une moustache noire, est égocentrique, possède le sens du spectacle, a une voix puissante et un côté fortement revanchard. Ces éléments, particulièrement ceux ayant trait à son apparence physique, nous sont répétés presque à chaque apparition du personnage : « Le grand moustachu qui vient de gueuler ça, porte un manteau de

cuir. Son sourire aimerait bien voir quelqu'un bouger, pour le pur plaisir de l'aligner. (p. 83-84) » ; « (Il a la cinquantaine colossale, le manteau de cuir bossu où il faut, la chevalière et la gourmette taillées dans le même or, les pompes-miroir et, probablement, les coupes de ses concours de tir alignées sur les étagères de son burlingue) (p. 86) » ; « Dès que Pastor eut pénétré dans le bureau lumineux de Cercaire, l'immense moustachu se leva, un sourire d'égalité aux lèvres, enroula son bras autour des épaules de Pastor qu'il dépassait d'une énorme tête. (p. 121) » ; « [...] Cercaire, le grand flic tout cuir, aux moustaches en fourreau de sabre [...] (p. 269) ». Ces répétitions inutiles – au moins du point de vue de la compréhension du récit par le lecteur – provoquent un effet de martèlement qui peut avoir différents effets sur le lecteur. Cette surenchère peut ébranler la capacité du lecteur à établir une relation entre les signifiants répétés et leurs référents : s'ouvre alors un abîme où les mots n'ont plus de sens ou, au contraire, acquièrent un sens ressenti comme vrai malgré son inadéquation avec les référents habituels liés à ce signifiant. Mais ces répétitions qui s'accumulent peuvent également avoir un effet agressant et, au lieu d'ouvrir la perception du lecteur, empêcher ce dernier de percevoir autre chose que le contenu même de ces répétitions, occultant le reste du tableau. Cercaire devient du même coup une sorte de caricature, possédant seulement quelques traits exagérés qui masquent le reste du personnage.

Le bureau de Cercaire offre un contraste encore plus fort avec celui de son vis-à-vis : alors que le supérieur de Pastor travaille dans une ambiance tamisée, sereine,

Le bureau de Cercaire était beaucoup plus vaste et clair que celui de son collègue Coudrier. Alu et verre partout. La série des diplômes obtenus par Cercaire depuis qu'il envisageait d'être policier décorait ses murs parmi les photographies de promotions, de scoutisme, de monômes de la fac de Droit. On voyait aussi le divisionnaire en compagnie de telle ou telle gloire du Barreau, du chaud bisenesse ou de la politique. Sur des étagères de verre étaient alignées les coupes gagnées à divers concours de tir [...]. (p. 121)

Puis, plus loin :

Nuit tombée, le bureau du divisionnaire Cercaire était éclairé a giorno, comme à n'importe quelle heure de la journée, par la même lumière homogène, de celles qui, sourdant à la fois des murs et du plafond, annulent les ombres, découpent froidement dans l'espace les contours de la vérité vraie. [...] La lumière, dans ce bureau, avait un autre effet. Venue de nulle part, elle annulait le temps. (p. 225-226)

Certaines oppositions sautent aux yeux : celle entre l'éclairage toujours sombre chez Coudrier et toujours éclatant chez Cercaire, par exemple, mais ce ne sont pas ces oppositions qui nous intéressent présentement. Nous pouvons relever dans ces descriptions deux autres éléments dissemblables, plus subtils, mais qui exercent un effet incontestable sur l'expérience de lecture.

Le premier est celui déjà évoqué de l'opposition entre l'appel à l'imagination entourant Coudrier et la sur-détermination de tout ce qui touche Cercaire. Tout comme c'était le cas pour décrire leur personne, le lieu de travail respectif de ces personnages baigne, dans un cas, dans un certain mystère appelant le lecteur à s'en construire une image à partir de seulement quelques éléments directeurs (l'éclairage, les bibelots Empire, la bibliothèque), dans l'autre cas, dans une lumière crue qui ne laisse aucun détail au hasard. De plus, l'utilisation d'expressions telles que « les contours de la vérité vraie » contribue à museler davantage l'imagination du lecteur. Il est clair que le sens premier de cette expression renvoie au fait que Cercaire peint le monde en noir et blanc, n'acceptant ni nuance ni compromis. Mais tel que l'a démontré Iser¹¹, le processus de lecture est constitué d'une succession d'évaluations et de ré-évaluations du sens à donner aux phrases qui se succèdent. Que l'expression « contours de la vérité vraie » soit d'abord employée au sens figuré, en référence à l'idéologie du personnage, ne l'empêche pas d'exercer une influence sur le reste du texte où son sens propre, se rapportant à des conditions physiques d'éclairage, étant plus approprié à la situation, sera retenu par le lecteur. Comme pour le cas des répétitions, cet appel à ne se fier qu'aux « contours de la

¹¹ Dans *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Voir la bibliographie sélective.

vérité vraie » peut frustrer l'imagination du lecteur en lui interdisant de prendre des libertés avec la représentation qu'il se fait des environs. Par association d'idées, cette impression de bâillonnement se retrouve liée à la perception même du bureau (et non seulement de sa description) qui devient ainsi un endroit qui inspire l'antipathie ; celui qui y réside est donc un être que l'on n'est pas porté à aimer.

Le second élément, encore plus intéressant, consiste en la substitution de la culture historique entourant Coudrier par la culture égocentrique de Cercaire. Le premier s'entoure de « bibelots Empire », confirmant son inscription dans un style classique, puisant dans l'histoire française. De plus, même si, comme nous l'avons vu précédemment, le personnage de Coudrier se confond dans une certaine mesure avec son environnement, il faut souligner que cette association ne trouve pas son origine dans une relation irrévocable entre les éléments : l'homme et son lieu de travail se reflètent l'un l'autre parce qu'ils sont en contact, et non parce qu'un lien direct et indiscutable les relie. Rien n'empêcherait, en théorie, un autre individu de prendre la place de Coudrier sans pour autant dépareiller le bureau, en autant qu'il obéisse au même principe de métonymie que nous avons évoqué.

À cet égard, le « burlingue » de Cercaire fait figure d'antithèse presque parfaite de celui de Coudrier. Le mobilier est décrit de façon beaucoup plus complète que celui se trouvant dans le bureau de l'autre commissaire divisionnaire : le lecteur connaît la décoration des murs, la disposition de certains meubles, l'intensité exacte de l'éclairage ambiant, et ainsi de suite. Un bref passage contribue une nouvelle fois à souligner la sur-détermination qui entoure Cercaire : « [...] Le mur d'en face s'honorait d'une belle collection d'armes de poing, dont un petit pistolet à quatre canons qui arrêta une seconde le regard de Pastor. – Un Remington-Elliot Derringer calibre 32 à percussion annulaire, expliqua Cercaire, l'arme des flambeurs vigilants. (p. 121-122) » En autant que le récit est concerné, ce passage ne prête à aucune conséquence. Mais à moins d'être un connaisseur en armes à feu, il devient soudainement très difficile pour le lecteur de se faire une

image précise de ce qui a attiré le regard de Pastor. Il est facile pour à peu près n'importe qui de se représenter « un fusil », mais la situation change du tout au tout lorsqu'on évoque un modèle précis tel que le fait Cercaire.

Le simple fait que soit inclus dans la description du bureau de Cercaire un détail aussi précis serait de peu de conséquences s'il n'était pas le seul à être inclus. L'exhaustivité et la précision dans la description font partie des caractéristiques du courant réaliste, mais il faut noter que ce courant applique la même énergie à décrire le plus grand nombre possible d'éléments d'un tableau. Ici, Pennac nous livre déjà l'une de ses descriptions les plus détaillées du roman, mais aucun autre élément du décor ne subit la même scrutation que ce petit pistolet accroché au mur.

La précision qu'apporte Cercaire à l'intention de Pastor est donc incongrue à plusieurs niveaux : premièrement, elle requiert une connaissance spécialisée, commune à seulement une petite fraction de lecteurs pour être pleinement comprise. Deuxièmement, son degré de précision est de loin supérieur à toutes les autres descriptions qui l'entourent. Enfin, elle ne remplit aucun rôle important dans le récit. Elle est, de quelque côté qu'on l'aborde, une anomalie. Ce détail imposé au lecteur qui tente de se faire une image des lieux où se déroule l'action, au lieu d'enrichir cette image, contribue à l'embrouiller, car il attire à lui l'imagination du lecteur, au détriment des autres éléments pourtant plus faciles à se représenter et plus importants à considérer pour dresser un portrait satisfaisant des lieux. Il suffit d'un petit pistolet dans un cadre pour museler l'imagination du lecteur.

Chez Cercaire, les bibelots Empire sont remplacés par des souvenirs personnels de l'occupant des lieux : diplômes, photographies et trophées. « Pas de fenêtre dans ce bureau qui paraissait pourtant tout de verre. Pas d'horloge aux murs. Et pas de montre au poignet des flics qui pénétraient ici pendant un interrogatoire. (p. 226) » Ces deux éléments combinés créent un sentiment d'isolement total : isolement spatial puisque tout y tourne autour de la personne de

Cercaire, et isolement temporel, car aucune référence à la quatrième dimension n'y est admise. Bien que chez Coudrier, l'éclairage obéisse aussi à une constante – la pénombre à toute heure du jour ou de la nuit –, il ne va pas jusqu'à nier l'existence du cycle des jours et des nuits : les rideaux sont fermés le jour et ouverts la nuit. Lorsque le lecteur pénètre chez Cercaire, il se voit donc invité au sein d'un univers dont l'existence ne se justifie que par l'identité de la personne qui l'habite. On ne peut imaginer le bureau de Cercaire étant utilisé par quelqu'un d'autre : il s'est définitivement approprié les lieux en les garnissant de souvenirs de ses accomplissements personnels et en en bannissant toute manifestation du monde extérieur, jusqu'au temps lui-même.

En conclusion, on voit que Pennac entraîne le lecteur à prendre position vis-à-vis des deux commissaires divisionnaires non seulement par la nature de ce qui est relaté, mais également par la façon dont ces informations sont véhiculées. Le personnage de Coudrier s'inscrit dans l'imagination du lecteur de façon harmonieuse, n'imposant à ce dernier qu'un minimum de détails quant à son apparence et son attitude. La représentation que le lecteur se fait de ses apparitions est davantage ludique et lui permet de s'approprier, dans une certaine mesure, le personnage puisqu'il jouit d'une grande liberté dans ce processus. Quant à Cercaire, nous avons vu comment les passages s'y rapportant produisent l'effet inverse : l'aspect physique du personnage devient caricatural par la répétition incessante de certains détails. De plus, la présentation de son milieu de travail contribue à attiser une certaine frustration du lecteur envers le personnage. Cela survient en deux étapes : d'abord, le bureau devient intimement lié à la personne de Cercaire dans l'imagination du lecteur par le fait que tout dans ce lieu se rapporte directement à ce personnage. Puis, la représentation de ce lieu se voit court-circuitée par une anomalie : l'addition d'un détail mis fortement en évidence dans la description, mais qui est extrêmement difficile à se représenter convenablement. Ces éléments ont pour effet de rendre l'abord des passages concernant Cercaire frustrant et, par association, de le rendre lui-même comme un personnage

antipathique.

2.4.3 Van Thian et l'origine

Abordons maintenant le cas d'un autre personnage central du récit, lui aussi policier : l'inspecteur Van Thian. Il devient rapidement clair au lecteur que ce personnage souffre d'un déracinement culturel profond. D'ailleurs, il le rend explicite lui-même vers la fin du récit lorsque, dans son délire presque schizophrénique, il se dispute avec son alter-ego la veuve Hô. Bien que jouant un rôle d'enquêteur, c'est à travers son statut social et culturel que nous retrouvons un archétype : celui du personnage sans origine, perpétuellement étranger, seul dans la ville.

Un des rôles de l'inspecteur Van Thian est de redonner des couleurs à Pastor après chacun de ses éprouvants interrogatoires en lui racontant une histoire drôle. D'ailleurs, Van Thian a un côté bouffon indéniable : on en veut pour preuve la veuve Hô, une fausse identité qu'il adopte de sa propre initiative afin de prendre au piège le tueur en série de Belleville. Un policier avec autant d'expérience aurait dû être capable de se créer une fausse identité crédible, mais son accoutrement, son parfum, son faux accent, son comportement : tout en la veuve Hô est une grossière caricature. Son espoir de se fondre incognito dans la population de Belleville ne résiste pas au plus bref examen. Les seuls gens qu'il parvient à berner sont déjà sous le coup d'émotions violentes : Cercaire lors d'une brève rencontre après l'assassinat de Vanini, les Malaussène, dont les sens sont émoussés suite aux pénibles jours suivant la naissance de la petite Verdun, et Stojilkovicz, qui voit les vieilles dames sous sa protection dépouillées de leurs armes au moment de sa propre arrestation. Autrement, son numéro est « la distraction favorite de la jeunesse bellevilloise (p. 243) ». Même lorsque, à la fin d'une nouvelle journée passée à attendre le tueur, il reprend son identité première d'inspecteur Van Thian, il demeure ridicule, avec le parfum de la veuve Hô qui flotte encore sur lui et sa propension hypocondriaque à se plaindre constamment de souffrir d'à peu près tous les maux connus.

Pourtant, malgré tout cela, l'inspecteur Van Thian n'est que rarement drôle. Au contraire, il devient rapidement un personnage tragique. Pour parvenir à ce résultat, Pennac doit prendre garde à un piège particulier : celui de l'humour noir. Présenter des événements ou des personnages tragiques destinés, en fait, à faire sourire le lecteur est un procédé depuis longtemps admis dans le roman noir. Pour que cet humour ne vienne pas diminuer le caractère tragique de Van Thian, il faut que ce dernier soit devenu sympathique aux yeux du lecteur. De cette façon, la distanciation qu'introduit l'humour ne suffira pas à empêcher le lecteur de s'identifier dans une certaine mesure avec le personnage, ce qui lui permettra de le plaindre. En l'absence de cette identification, l'enquêteur resterait un personnage pathétique, mais néanmoins comique.

Nous tenterons donc de démontrer que cette identification devient possible grâce à un processus qui emmène progressivement le lecteur à éliminer la distanciation qu'il pourrait ressentir envers Van Thian. Puisque l'un des caractères premier du personnage est son statut d'étranger – bien entendu, on entend « étranger » au sens où le lecteur français moyen l'entendrait puisqu'il s'agit du public premier de Pennac –, il faut que l'auteur parviennent à ramener Van Thian à un statut auquel tous peuvent s'identifier, simplement celui d'un homme qui souffre. Cette opération réussit grâce à trois mécanismes : le rejet de son identité asiatique, le rejet de son identité française et finalement, la mise en évidence de ses problèmes humains.

Le question de son identité culturelle traverse tout le récit, mais il est facile lors d'une première lecture de ne pas réaliser combien le 8^{ème} chapitre, qui fait à peine sept pages, est crucial à ce point de vue. La consonance asiatique (plus précisément vietnamienne) du nom de « Van Thian » emmène le lecteur à le placer dans un cadre de référence étranger avant même d'avoir eu la chance de connaître le personnage de plus près. Mais au fil des quelques pages du chapitre que nous

avons mentionné, Van Thian se retire féroce du cadre asiatique pour tenter de s'inscrire dans l'univers français. D'abord, sa véritable voix est décrite simplement comme étant « la voix de Gabin : quelque chose comme un roulement de galets, scandé par les intonations irréfutables du douzième arrondissement. (p. 57) » La référence à un acteur français célèbre n'est pas fortuite mais présente une rupture avec la façon habituelle d'introduire un personnage d'origine étrangère¹². Même si le lecteur n'est pas familier avec l'œuvre de Jean Gabin, son nom suffit à trahir l'appartenance de cet artiste à la culture occidentale. Pourtant, les immigrants que Pennac nous présente sont presque toujours décrits à l'aide d'éléments propres à leur pays d'origine. Mo le Mossi est entouré d'un parfum de cannelle et « toutes les flèches des arbalètes mois se seraient brisées sur [ses] abdominaux (p. 29) » ; le vieil Amar a « sa toison de vieux mouton blanc (p. 82) » et son restaurant est plein des « dunes blondes du couscous et la mer Rouge du Sidi-Brahim. (p. 79) » Mais lorsque vient le moment d'aborder Van Thian, son cadre de référence n'a rien à voir avec le Viêt-Nam.

Semblablement, le retrait de son costume s'apparente à la mue d'un reptile : il se glisse hors d'une peau (la robe de la veuve Hô) afin d'assumer une identité différente. La veuve Hô n'est finalement qu'une enveloppe vide, dépouillée de toute vie ; seul existe l'inspecteur Van Thian. Puis, à travers son langage, il confirme à nouveau son désir d'appartenance à la culture française. Puisque le lecteur ne le connaît que sous le personnage hyper-stéréotypé de la veuve Hô, son parler franc et moderne peut surprendre au premier abord : « Vanini était un petit con qui a dû pousser son pion trop long, [...] il s'est mangé une bastos, paix à son âme. C'est pas de ça qu'il s'agit, gamin, aide-moi, tu veux ? (p. 58) ». Finalement, une dernière façon pour Van Thian d'acquiescer dans l'esprit du lecteur une identité française plutôt que vietnamienne est la façon dont sa relation avec Pastor est présentée : « Pour une raison que Pastor ne s'expliquait pas, la présence du vieux Thian lui rappelait

¹² Il est amusant de rappeler qu'il s'agit également d'un acteur ayant interprété le rôle de Maigret, le célèbre enquêteur de Simenon.

celle du Conseiller. Peut-être parce que Thian lui racontait des histoires (les tribulations de la veuve Hô) tout comme le Conseiller, quand Pastor était enfant. Ou l'âge, tout simplement... l'approche du grand âge. (p. 59) » Ce lien filial ressenti par Pastor se voit doublé d'un second passage où Van Thian souligne le déchirement de sa propre famille : « J'ai fait coffrer deux de mes beaux-frères et trois de leurs cousins pour proxénétisme. Avant notre mariage, ma femme tapinait à Toulon, et ma fille bosse à Nanterre comme bonne sœur dans un foyer de michetonneuses repenties. (p. 62) » Du coup, la relation entre les deux personnages dépasse celle de simples collègues et se rapproche davantage de celle qui unit les membres d'une même famille.

En quelques lignes, toute prétention de percevoir Van Thian comme un étranger est donc torpillée. La veuve Hô évolue dans un cadre caricatural qui tranche singulièrement avec le terre-à-terre de son alter-ego. D'autres personnages étrangers, comme la famille Ben Tayeb, Simon le Kabyle et Mo le Mossi restent en marge de la société, tant à travers leurs activités illicites que dans la façon teintée de xénophobie dont la population – en particulier les représentants de l'ordre – les perçoivent ; mais Van Thian, à cause de son parler, de son travail et de la relation qu'il entretient avec Pastor, fils d'une figure marquante de l'histoire récente française, s'inscrit fermement dans la majorité et n'a qu'un lien superficiel avec la minorité asiatique parisienne.

Mais son lien avec cette société qui a accueilli ses parents exilés est mis à rude épreuve à son tour. La mort de sa femme et l'exil au couvent de sa fille unique l'isolent ; le ridicule dont il se couvre dans ce qui devait être sa dernière enquête l'humilie ; le crime qu'il résout presque malgré lui, à savoir l'assassinat de Vanini, lui donne « moins la sensation de désarmer une bande que celle de voler leurs jouets à des orphelines. (p. 208) » Bref, il ne parvient pas à s'inscrire socialement dans la société dans laquelle il évolue et ne peut non plus gagner son admiration. Face à

une situation similaire, un individu dont la famille habite la France depuis longtemps pourrait, dans une certaine mesure, substituer à ses manques les accomplissements et le prestige social de ses ancêtres ou des autres membres de sa famille proche. L'appartenance à un « clan » respectable lui offrirait un certain réconfort. Il est même possible, voire probable, que cet individu ne sentirait pas le besoin de prouver sa valeur, ne sentirait pas le poids d'un jugement sur lui puisqu'il ferait, par défaut, partie de la société dans laquelle il est né. Mais Van Thian, coupé de ses racines asiatiques, n'a pas davantage d'attaches françaises. Il revient à lui de se bâtir une respectabilité et de gagner le cœur de son milieu de vie, ce que lui permettrait la capture du tueur en série qui hante Belleville. Le piège qu'il tend finit toutefois par se refermer sur une milice de vieilles dames qui s'entraînent précisément dans le but de se défendre contre cette menace ; non seulement Van Thian ne parvient pas à protéger les victimes potentielles du tueur, il lui facilite la tâche en retirant aux vieilles dames la possibilité de se défendre elles-mêmes. Ce geste le dégoûte et l'entraîne à cesser ses efforts pour protéger la société et à chercher la mort dans la solitude tant le sentiment d'avoir trahi ce pour quoi il se battait est grand. Cette incapacité à se lier de façon satisfaisante avec le monde français dont il s'exclut lui-même, additionnée à la perte de ses racines asiatiques, transforme ce personnage : il devient apatride.

Ces conclusions, que l'on peut tirer au cours des deux épisodes du roman évoqués précédemment, sont confirmées au cours du délire de Van Thian, lorsqu'il se trouve à se disputer avec son alter-ego, la Veuve Hô :

C'était aussi un fameux terrain de dispute, cela, leurs nationalités respectives... L'inspecteur Van Thian reprochait ses origines à la veuve, d'autant plus méchamment que celle-ci ne se privait de lui rappeler son manque total de racines.

-Et toâh ? D'oùg tiu eïs, toâh ? Tiu eïs de niull' parg ! Dje suis fierg, moâh, d'êtle de Tchoaleun ! [...]

-Je suis né dans le pinard et je t'emmerde.

Mais cette réponse laissait Thian insatisfait. Le coup de la veuve avait porté. (p. 300)

Une lecture attentive permet au lecteur de percevoir ce personnage comme apatride bien avant que cela ne soit dit explicitement et c'est un autre élément qui le rend d'autant plus tragique. En ayant procédé lui-même à l'analyse de la position de Thian vis-à-vis de sa culture ancestrale et de sa culture d'adoption, le lecteur se trouve impliqué dans la psyché du personnage. Il lui est donc d'autant plus facile de s'identifier à ce dernier, de ressentir un effet cathartique face à sa douleur, alors que si sa détresse avait été révélée au lecteur avant d'avoir été ressentie, un certain détachement clinique aurait pu prendre place, ce qui amenuiserait le caractère tragique de Van Thian.

Les personnages apatrides ne sont pas rares dans la littérature et encore moins dans la culture populaire. Ils remplissent souvent un rôle mythique se situant à l'un des pôles de l'axe bien-mal : ils incarnent une sorte de sauveur ou, au contraire, d'Antéchrist. On peut penser à Œdipe, peut-être l'exemple par excellence, qui s'exile de ce qu'il croit être sa patrie pour sauver, puis mener à sa perte sa véritable terre natale. Lorsqu'ils ne sont pas plus grands que nature, ces personnages déracinés fuient souvent un passé trouble qui n'est révélé que petit à petit au lecteur. Cependant, Van Thian ne fait partie d'aucune de ces catégories : il est terre-à-terre et, fait inusité, un personnage qui *devient* apatride. Contrairement à ce qui arrive souvent, le lecteur est *témoin* de la désintégration de son identité et de son appartenance. Ces révélations, couplées au fait que Van Thian subit ces épreuves alors qu'il ne tente que de faire le bien, le rendent tragique. Il ne mérite pas sa détresse et sa souffrance n'est pas abordée d'une façon risible avant d'être communiquée au lecteur. De plus, la confusion grandissante de son identité première avec celle de son personnage de veuve Hô contribue à dissoudre également son identité professionnelle : il n'est plus un inspecteur consciencieux, ce qui lui permettrait de conserver une certaine dose de grandeur et de fierté, mais rien qu'un « vieux flic veuf, solitaire et raté. (p. 238)»

Ainsi dépouillé de nationalité, de milieu social et de profession, c'est d'abord

et avant tout sa souffrance humaine qui est exposée, sans que le lecteur ne puisse lui nier sa compassion en raison des aspects caricaturaux du personnage : puisqu'il ne possède plus de cadre référentiel avec lequel il entretient une relation identitaire, il ne peut pas être une caricature. Du bouffon qu'il paraît être lorsque le lecteur le rencontre pour la première fois, il devient graduellement un personnage désespéré et tragique, démuné de toute référence sociale qui lui permettrait d'atteindre un statut d'appartenance. De plus, comme nous l'avons exposé, ce dépouillement est perceptible par le lecteur bien avant qu'il ne soit énoncé clairement, au cours du délire schizophrénique du personnage, grâce aux différents éléments qui lui sont offerts afin de se bâtir une image de Van Thian.

2.5 Conclusion

Chaque œuvre est tributaire de son époque et de son environnement. Cela est encore plus vrai lorsqu'il est question d'un genre aussi étroitement lié aux questions sociales que le roman policier.

La fée carabine a reçu un accueil très enthousiaste du milieu du polar lors de sa parution. Pennac y reprend avec succès plusieurs éléments typiques du genre, notamment ceux sur lesquels nous avons choisi de nous pencher.

Son travail sur la langue témoigne d'une volonté ludique bien assumée. Son usage somme toute assez conservateur de l'argot français ne l'empêche pas de truffier son écriture d'images insolites, de néologismes et de clins d'œil à diverses langues étrangères. On ne s'étonne donc pas de trouver dans son œuvre un humour qui parcourt le récit. Cet humour, comme c'est souvent le cas dans le roman policier, permet à l'auteur d'aborder de nombreuses questions délicates, mais d'actualité : la drogue, le racisme, l'abandon, la violence... Quant à ses personnages archétypaux, ils sont intéressants à deux points de vue. D'abord, pour ce qui est de la critique sociale, Pennac s'amuse souvent à prendre le lecteur à contrepied, en lui présentant une image archétypale qu'il désamorce par la suite : par exemple, on voit

la menaçante jeunesse immigrante se transformer en protectrice des plus fragiles de la société. Ensuite, l'auteur s'attaque à des figures archétypales du genre policier lui-même, principalement à travers les portraits fortement contrastés de Coudrier et Cercaire, deux policiers aussi diamétralement opposés que possible. Cela témoigne d'une lucidité certaine quant aux codes et procédés habituels du polar, de même que d'une volonté affichée de tordre les règles pour obtenir quelque chose de différent.

Si nous tenons compte de l'accueil critique et populaire qui lui est réservé et des multiples parallèles entre la poétique du polar des années 1980 et celle de *La fée carabine*, il paraît clair que ce roman trouve une place bien à lui dans le monde du roman policier français.

CHAPITRE III

PENNAC LUI-MÊME

Ce sont deux polars – *Au bonheur des ogres* et *La fée carabine* – qui ont permis à Daniel Pennac de sortir de l'obscurité. Il est parvenu à se démarquer dans un genre où plusieurs dizaines de romans sont publiés par année ; il est donc normal de commencer par examiner ce qui fait de lui un auteur unique dans un milieu littéraire aussi peuplé. Mais le succès de Pennac n'est pas tributaire de la collection ou du genre dans lequel il évolue : depuis qu'il a quitté le monde du polar, sa renommée n'a pas diminué. Il est donc certain que son écriture témoigne d'un travail qui lui permet de conserver ce style unique auquel nous avons fait allusion, et que nous pouvons en retrouver des traces dans *La fée carabine*, l'œuvre qui clôt son passage dans la Série noire. C'est ce que nous nous proposons de faire dans ce chapitre.

3.1 Le travail sur la phrase

L'un des éléments de base de la stylistique est la phrase. C'est au cœur de la phrase que les mots interagissent pour créer tel ou tel effet chez le lecteur. Le rythme conféré à la lecture par les structures de phrase choisies par Pennac est un aspect particulièrement intéressant de ce roman.

3.1.1 La question de l'image

Benjamin, le maître-conteur de la famille, semble en guerre contre la culture de l'image, pourtant dominante à son époque. L'absence de télévision dans le domicile familial et son mépris du clinquant et du tape-à-l'oeil en font foi. Cela n'empêche pas la question de l'image d'être primordiale dans ce roman. Ce mot, « image », peut prendre une multitude de sens différents. Nous ne l'entendons pas

ici au sens d'apparence – trompeuse ou non – ou de masque, bien que nous verrons que ce sens n'est pas entièrement étranger à l'analyse qui nous intéresse. Le sens premier à donner au terme « image » dans le contexte présent est celui qui souligne l'instantanéité de la perception, en opposition avec une perception moins ponctuelle, qui dresse un portrait plus global tant dans la quantité de détails évoqués que dans la temporalité de l'action.

Un des membres de la famille Malaussène entretient un rapport particulier avec l'image : il s'agit de Clara, la sœur photographe de Benjamin. Depuis son plus jeune âge, elle est fascinée par l'image et s'évertue à immortaliser sur pellicule les moments importants de sa vie et de celle de ses proches. Le choix de ses sujets est significatif : on ne la voit jamais prendre des photos de choses inanimées. Toujours, elle braque son objectif vers des individus vivant un événement marquant, sans demander de pose ou d'agir de quelque façon que ce soit pour altérer le moment présent. Dans *La fée carabine*, on la voit ainsi photographier les grands-pères après leur rencontre avec Thérèse afin de « fixer la métamorphose » (p. 21) qui leur redonne le goût de vivre, et « mitrailler Semelle, la foule en joie, les officiels officiants » (p. 78) à la cérémonie de remise de médaille du nouveau retraité. La relation de Clara avec l'image est donc une relation particulière, puisqu'elle cherche précisément à saisir sur le vif ces moments passagers mais chargés d'émotions et de sens.

C'est un phénomène semblable qui survient lorsque Benjamin assume le rôle de narrateur et décrit le monde qui l'entoure. Considérons l'extrait suivant :

Il se trouve que moi, Benjamin Malaussène, je connais le grand ordonnateur de ce devenir Bellevillois. Il est architecte. Il s'appelle Ponthard-Delmaire. Il perche dans une maison toute de verre et de bois, enfouie dans la verdure, rue de la Mare, là-haut. Un coin de paradis pour les ateliers du bon Dieu, normal. C'est un archicélèbre, Ponthard-Delmaire. On lui doit, entre autres, la reconstruction de Brest (architecturalement parlant, le Berlin-Est français). Il va bientôt publier dans ma boîte (aux Éditions du Talion) un gros ouvrage sur ses projets parisiens : le genre mégalo-book, papier glacé, photos couleurs, plan dépliant et tout. Opération prestige. Avec

de belles phrases d'architectes : de celles qui s'envolent en abstractions lyriques pour retomber en parpaings de béton. C'est parce que la Reine Zabo m'a envoyé chercher son manuscrit que j'ai eu les honneurs de Ponthard-Delmaire, le fossoyeur de Belleville. (p. 45)

En un peu plus de 10 lignes, nous retrouvons pas moins de 11 phrases graphiques¹. Le rythme de la lecture s'en trouve saccadé, interrompu à chaque instant par un point et le début d'une nouvelle phrase. La « mitraille » du flash de Clara se reflète dans la « mitraille » de la langue de Benjamin, qui favorise précision et économie. Précision, car certaines phrases se suffisent à elles-mêmes : « Il est architecte. Il s'appelle Ponthard-Delmaire. [...] C'est un archicélèbre, Ponthard-Delmaire. » Économie, car certaines autres phrases frappent par l'image qu'elles véhiculent : « Opération prestige. » Voilà, tout est dit. Ces deux mots sont la cristallisation de l'énumération qui précède et de l'image poétisée qui suit. À la limite, on dirait que ce ne sont pas ces deux mots qui sont superflus, mais bien le passage qui les précède et celui qui les suit. Cette force de l'expression réside dans l'économie : ce qui doit être véhiculé est réduit à sa plus simple expression, et la phrase courte devient un jugement confiant et sans nuance, n'appelant ni justification, ni besoin de détails. De la même façon que Clara sait capter toute l'importance du moment que vivent les grands-pères qui rencontrent Thérèse en un seul cliché, Benjamin sait exprimer la réalité d'un événement en une poignée de syllabes.

Un second extrait permet d'approfondir davantage les liens entre image et expression :

Apparemment, le commissaire divisionnaire Cercaire ne fait pas le même diagnostic que moi. Après un temps d'hésitation, pour toute réponse, il se contente de dresser le médius de sa main droite et de le brandir sous le nez de Pastor. Lequel Pastor appuie sur la détente de son arme, et la tête du divisionnaire explose. Encore un mec transformé en fleur. Ça ne fait pas un bruit extraordinaire, mais ça tapisse en rouge toute la surface disponible. Il ne reste plus qu'une mâchoire sur les épaules de Cercaire,

¹ La phrase graphique commence par une majuscule et se termine par un point ; notion à ne pas confondre avec la phrase syntaxique, qui est constituée d'un groupe sujet, du prédicat et de compléments de phrase.

une mâchoire inférieure qui n'en revient pas d'avoir échappé au massacre, si j'en juge par son air d'intense stupéfaction. (p. 274)

On retrouve ici un seul événement, le meurtre de Cercaire par Pastor, décrit à l'aide de plusieurs phrases. Par « meurtre », on entend ici l'action même de donner la mort, un événement extrêmement limité dans le temps : Pastor presse sur la détente et tue Cercaire. Hors, ce moment des plus brefs se retrouve décrit en plusieurs phrases, chacune remplissant un rôle particulier.

On remarque une première fracture lorsque, de la description factuelle de l'événement, Benjamin passe au langage imagé en évoquant une nouvelle fois l'image du « mec transformé en fleur ». Le terme fracture est employé ici, car l'irruption de l'image vient tempérer brusquement l'horreur de l'événement qui vient tout juste de survenir. Nous avons déjà évoqué comment cette image récurrente a un effet euphémisant sur la description de mort par arme à feu², et cet effet est mis à pleine contribution ici. De plus, bien que cela ne soit pas apparent lors d'une première lecture, l'image de la tête transformée en fleur permet de boucler la boucle, en réutilisant pour le meurtre final la même image qui avait été employée afin de décrire le tout premier meurtre du récit.

De l'image, Benjamin retourne à la réalité, mais comme s'il avait détourné les yeux au moment de la mort du commissaire divisionnaire, ce retour ne s'effectue pas sur la personne de Cercaire. L'approche se fait plus indirectement : d'abord le bruit de la déflagration, pas « extraordinaire », puis l'effet du tir sur le fauteuil de la victime, fauteuil qui se voit soudain « tapiss[é] en rouge ». Le recours à l'expression imagée permet à la narration de s'éloigner brusquement de la réalité du sujet dont il était question ; en s'attardant d'abord aux aspects sonores et visuels de l'environnement, le narrateur – Benjamin – n'a pas à affronter immédiatement le spectacle du mort.

² Voir à ce sujet le point 2.3.1 du présent mémoire.

Affronter le mort demeure inévitable : la dernière phrase du paragraphe décrit ce qui reste du crâne de Cercaire. Or, là encore, un phénomène intéressant survient : le retour de l'humour. Forcé de décrire une chose horrible, Benjamin fait appel à l'humour, en prétendant lire l'expression peinte sur les morceaux d'os et de chair encore visibles au-dessus des épaules de Cercaire. Que Benjamin utilise l'humour n'a rien de nouveau, mais il est remarquable de constater que tout au long de ce chapitre, les remarques ironiques, corrosives ou simplement moqueuses de la voix narratrice sont mises en veilleuse ; peut-être (probablement) reflet de la tension qui l'habite, les descriptions de Benjamin sont pressées, très rarement agrémentées de réflexions personnelles ou d'apartés. Dans cette optique, l'usage marqué de l'humour dans la description du corps du mort ne peut être considéré que comme une tentative par Benjamin d'opérer une certaine distanciation entre lui et le spectacle qui lui est offert : en peignant de façon comique une image horrible, il dédramatise quelque peu la situation et conserve assez de force pour rendre compte de tout ce qui se passe.

3.1.2 Phrase et émotion

Bien que la phrase courte soit privilégiée tout au long du roman, on retrouve, à quelques reprises, des phrases anormalement longues, s'étendant parfois sur plus d'une page. De tels événements sont rares, et sont presque systématiquement le produit d'un grand trouble affectant ce même narrateur.

On en voit un excellent exemple lorsque Benjamin découvre l'appartement saccagé de Julia³. Le contraste avec la longueur de phrase habituellement de mise est d'autant plus frappant que Pennac fait précéder ce « dérèglement » d'une suite de phrases extrêmement courtes.

³ Bien que le véritable prénom de ce personnage soit Julie, son surnom « Julia » est plus souvent employé dans le roman ; nous le favorisons donc dans ce mémoire.

Ça bat bizarrement, dans ma poitrine. Un battement que je ne connais pas. Ça bat solitaire. Ça résonne dans le grand vide. Ça bat comme un appel qui ne sera plus jamais entendu. On vient de me greffer un nouveau cœur. Un cœur de veuf. Parce que des types qui sont capables de faire ça à un appartement s'autorisent tout quand ils ont une Julia entre les mains. Ils l'ont tuée. Ils me l'ont tuée. Ils m'ont tué Julia.

*

Il y a ceux que le malheur effondre. Il y a ceux qui en deviennent tout rêveurs. Il y a ceux qui parlent de tout et de rien au bord de la tombe, et ça continue dans la voiture, de tout et de rien, pas même du mort, de petits propos domestiques, il y a ceux qui se suicideront après et ça ne se voit pas sur leur visage, il y a ceux qui pleurent beaucoup et cicatrisent vite, ceux qui se noient dans les larmes qu'ils versent [...] ⁴

Une des vitres dépolies a explosé sous le choc, et quand j'ouvre grand la porte de chez nous, un chaud ruisseau de sang coule sur mon visage, mêlé à la soupe froide du ciel. La quincaillerie est vide. Mais pas de n'importe quel vide. Le vide précipité. Le vide de l'arrachement. Le vide de la dernière seconde. Le vide imprévu qui laisse tout en plan. Le vide qui devrait être plein. Personne. Personne, sauf maman, immobile dans son fauteuil. Maman qui tourne vers moi un visage baigné de larmes et qui me regarde, comme si elle ne me reconnaissait pas. (p. 131-135)

Le passage, dont nous invitons le lecteur à prendre connaissance en annexe afin de goûter pleinement le contraste auquel nous faisons allusion, porte toutes les traces d'un accès de panique, d'une perte de contrôle. L'affolement de Benjamin est palpable dans le premier paragraphe, et nous pouvons comparer cette accumulation de phrases courtes, presque lapidaires, à une succession de jugements de plus en plus horribles. Plutôt, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un raisonnement, d'une progression logique, inévitable, jusqu'à la conclusion horrifiante que Julia a été assassinée. Benjamin ressent une étrange sensation dans la poitrine, et au malaise physique se superpose le malaise émotionnel : il en identifie la nature, puis se fait violence pour énoncer de plus en plus clairement la cause de ce trouble. N'y a-t-il pas paradoxe dans l'union des notions d'affolement et de raisonnement ? Dans certains cas, cette objection serait valable ; or, ici, la nature très progressive, mais aussi très rapide du raisonnement est justement ce qui permet au sentiment d'affolement de s'exprimer. Les gens vivant un événement

⁴ Nous ne pouvons qu'abrégier ce passage, qui s'étend sur quatre pages et compte moins d'une vingtaine de phrases graphiques. Il est cependant reproduit intégralement à l'annexe D.

traumatisant soulignent souvent l'impression qu'ils ont que le temps ralentit durant cet événement, ou qu'ils peuvent, en un clin d'œil, percevoir tous les détails de leur environnement avec une acuité hors de l'ordinaire. C'est exactement ce que vit Benjamin ici : l'affolement ne vient pas seulement de la succession de phrases courtes, ou seulement du contenu de ces phrases, mais de la relation entre ces deux éléments, vitesse et progression logique.

Suit ensuite le « dérèglement » auquel nous avons fait allusion plus tôt. Encore une fois, c'est la combinaison du contenu des phrases et de leur longueur particulière qui provoque un effet frappant chez le lecteur. Dans ce long passage, le lien entre les différentes phrases syntaxiques est beaucoup plus souple qu'à l'habitude : Benjamin mélange, apparemment par simple association d'idées, réflexions générales, réflexions personnelles, éléments de narration... Il n'y a pas tant progression que bousculade. Le fait que les phrases graphiques de ce passage sont très longues participe également à cette impression d'amoncellement, de surplus de pensées incapables de s'organiser. Étant très longues, elles rendent aux lecteurs la tâche d'isoler les unités de sens⁵ plus difficile, puisque ces unités ne sont plus à peu près équivalentes aux phrases graphiques. Cette difficulté serait bénigne si, au moins, l'information progressait de façon logique et régulière au sein de chaque phrase, mais nous avons déjà mentionné que ce n'est pas le cas. Les lecteurs se trouvent alors dans une situation analogue à celle de Benjamin : désorientés, essoufflés par ce bombardement d'informations à décoder, filtrer et organiser, constamment obligés d'abandonner l'un ou l'autre état stable auquel ils seraient parvenus. L'affolement de Benjamin est communiqué par le texte dans son entier, autant par sa forme que par son contenu.

Au premier coup d'œil, il est tentant d'établir une équivalence entre le paragraphe annonçant le dérèglement de Benjamin et celui signalant la reprise du

⁵ Nous n'utilisons pas ce terme dans une perspective linguistique. Nous l'entendons ici au sens plus intuitif de « message complet en soi » ou « d'idée centrale » d'un énoncé.

contrôle de ses émotions – et par le fait même, la fin de sa cavalcade. Ces deux paragraphes partagent bien des similitudes formelles, principalement le retour des phrases très courtes. Cependant, la progression de l'information au sein de ce paragraphe est très différente de celle du premier paragraphe, et nous pouvons à nouveau lier cela à un reflet de l'état d'esprit de Benjamin. Alors que, analysant la situation lorsqu'il découvre l'appartement ravagé de Julia, Benjamin chemine de phrase en phrase vers une conclusion horrifiante, dans ce passage-ci, c'est une impression de surplace qui se dégage de ses réflexions. À l'image du corps du personnage qui atterrit durement dans sa maison, ses pensées reviennent elles aussi sur terre, choquées et hébétées. L'accumulation de descriptions du vide ne forme pas, à l'instar de la description de la douleur de son cœur, une progression lente mais inéluctable, mais plutôt une suite de répétitions, de variantes cherchant à finalement faire sens de ce vide inattendu qu'il découvre.⁶ La progression ne revient réellement qu'à la toute fin du paragraphe, lorsqu'il aperçoit enfin sa mère, et que le choc de l'atterrissage s'estompe.

3.2 Les références religieuses

Nous avons mentionné précédemment que nous hésitons à appeler le personnage de Benjamin une figure christique. Cela ne signifie pas toutefois que le roman de Pennac ne regorge pas d'images et de références religieuses, certaines évidentes, d'autres plus subtiles.

3.2.1 Pastor

Le personnage de Pastor pose un problème intéressant quant aux références religieuses liées à son nom et à ses fonctions. Nous pouvons résumer la situation en affirmant qu'il joue la fonction de guide.

Tout d'abord, le choix de son nom est significatif. Son nom de famille,

⁶ Cette confusion qui l'habite est rendue explicite lorsque sa mère l'informe de la mort de Verdun : « Je pense "Verdun", "Verre d'un", "Verd daim", et ce putain de mot ne veut pas me donner son sens. » (p. 143)

Pastor, est un terme anglais signifiant « pasteur », au sens religieux du terme. À la différence du prêtre, le pasteur n'est pas radicalement différent des autres fidèles : il fait office de guide spirituel et célèbre le culte, mais son titre ne le force pas à vivre d'une façon différente, pas plus qu'il ne lui confère des pouvoirs autres que ceux partagés par tous les croyants de sa religion. D'une certaine façon, ces traits s'appliquent au personnage de Pastor. De nombreux personnages se tournent vers lui afin d'obtenir aide et assistance : Coudrier, Cercaire, Van Thian, le docteur Marty... Il n'a pas nécessairement réponse à tout, mais tous se tournent spontanément vers lui afin de donner un nouveau souffle à leurs réflexions. Cependant, personne ne lui attribue de pouvoirs surnaturels : son efficacité légendaire dans les interrogatoires est reconnue et appréciée, mais ses collègues sont dévorés de curiosité quant à sa « technique » qui fournit des résultats aussi probants. Il est donc perçu comme un guide, un individu extrêmement doué que l'on souhaite imiter, mais non comme un être inatteignable.

Il convient également de rappeler que son prénom, Jean-Baptiste, provient de l'histoire religieuse, plus précisément de l'histoire du prophète Jean le Baptiste, l'un des principaux prophètes des religions chrétiennes et musulmanes. Selon les traditions, les détails de la vie de cet homme diffèrent, mais certains points reviennent toujours. Parmi ceux qui nous intéressent, notons qu'on lui attribue une grande gentillesse envers les justes doublée une franche sévérité face au péché, ainsi qu'une grande humilité : jamais il n'abuse de sa position influente dans le paysage religieux de l'époque pour se donner plus d'importance qu'il ne s'en juge digne. Si nous transposons ces traits dans le milieu policier où évolue Pastor, nous retrouvons cet inspecteur confiant mais humble, entièrement dévoué à la recherche des coupables des divers crimes commis sur sa route, n'abusant jamais de la confiance dont il jouit auprès de ses collègues. Bien sûr, le parallèle n'est pas parfait : il suffit de rappeler que Pastor n'est pas innocent de tout crime lui-même (assassinat, mais aussi menaces de mort à répétition), mais il est difficile de croire que le choix de ce prénom est innocent lorsque nous l'examinons à la lumière de

tout ce qui précède.⁷

3.2.2 La mère et l'amante

Le rôle effacé de la mère de la famille Malaussène pose un autre cas intéressant. De façon générale, elle s'oppose entièrement à Julia, l'amante de Benjamin. Nous pouvons traiter cette opposition en deux temps : la désincarnation et l'émotion.

Il est normal que toute personne parle en termes différents de sa mère et de son amante ; ce qui est intéressant dans *La fée carabine* est l'opposition catégorique entre les façons dont les deux personnages sont décrits. L'apparence physique de Julia est fréquemment évoquée, toujours en des termes flatteurs : Benjamin adore sa poitrine opulente, ses cheveux abondants et souples fascinent tous les personnages, ses collègues expriment leur admiration pour son physique en des termes quelque peu crus ; même Pastor, qui ne semble pas facilement impressionné, remarque cette beauté hors du commun : « Belle fille. Beau squelette. Belle tête. Doigts nerveux et souples. Crinière naturelle. » (p. 97) Et lorsque tout semble perdu, que Julia ne se réveille plus du coma, Benjamin sait qu'il n'y a plus « qu'un seul moyen : le coup du prince charmant » (p. 257), raisonnant que si les rôles étaient inversés, Julia n'hésiterait pas à chercher à le réveiller en ayant des contacts sexuels avec lui. La sensualité est d'ailleurs fondamentale dans leur relation : ce n'est pas la présence de son amante que Benjamin réclame tout au long du récit, mais l'interaction, même dans son expression la plus élémentaire – un simple coup de téléphone. Bref, Julia est un personnage fortement ancré dans le monde physique : tout, des descriptions que l'on en fait aux actions posées – ou que l'on souhaite poser – à son égard s'inscrivent dans la sensualité, la matérialité. Le personnage est indissociable de son corps.

⁷ Il serait tentant également d'évoquer l'apparence de Pastor, qui ressemble au Jean le Baptiste traditionnel tel que représenté au Québec : jeune, petit, frêle, cheveux bouclés, vêtement de laine... Mais il n'est pas certain combien Pennac est familier avec cette image, et nous évitons donc de trop nous avancer à ce sujet.

Les apparitions de la mère Malaussène dans le récit obéissent à des règles tout autres. Au contraire de Julia, la mère est entièrement désincarnée. On ne sait pour ainsi dire rien de son apparence, hors qu'elle « se laisse indéfiniment friser et défriser par Papy-Merlan, l'ancien coiffeur » (p. 19), et qu'étant enceinte depuis 10 mois, elle arbore bien évidemment un ventre rond. À part ces détails, son apparence demeure un mystère. Ses gestes également revêtent un caractère presque fantomatique. S'occupant de Benjamin, blessé et en panique, elle se meut avec un je-ne-sais-quoi qui la rend quelque peu éthérée :

Elle s'est levée avec cette apesanteur étrange, surtout quand elle est enceinte, ce côté *apparition* (un mouvement d'elle et tout se met silencieusement en ordre dans la maison). Elle a dégoté une immense serviette et me sèche entièrement pendant que mes vêtements tombent à mes pieds. Nu, le fils devant la mère.

-Ils t'ont laissée toute seule ?

Comme c'est vivant, un sparadrap qui vous barre le front ! (p. 143)

La mère Malaussène est donc décrite avec une économie de mots qui fait un fort contraste avec les descriptions enthousiastes qui sont faites de Julia. Dans le passage qui précède, il faut souligner comment le contact entre la mère et Benjamin est réduit au strict minimum. Ce n'est pas elle qui retire ses vêtements ; ils tombent à ses pieds, comme de leur volonté propre. La pose du sparadrap est passée sous silence ; c'est le sparadrap déjà en place qui suscite la réflexion de Benjamin. Tout cela sans compter la comparaison directe entre sa mère et une apparition que Benjamin fait, comparaison qui revient à quelques reprises dans le récit et qui consacre son immatérialité. En résumé, non seulement la mère de Benjamin est-elle dépourvue de corporalité, mais même ses actions sont décrites avec une flagrante économie de mots qui permet d'évacuer autant que possible l'interaction physique entre elle et les autres personnages.

Les rôles émotionnels remplis par ces deux personnages féminins sont également diamétralement opposés l'un à l'autre – plutôt, il serait préférable de dire qu'ils se complètent. Julia s'inscrit dans le monde des émotions violentes : passion,

fougue, haine, panique... Lorsqu'ils sont séparés, Benjamin s'ennuie cruellement de Julia et tente de se convaincre anxieusement que son retour est pour bientôt. Lorsqu'elle est enfin de retour, ils fêtent toujours leurs retrouvailles passionnément, en laissant tout en plan pour prendre d'assaut la chambre à coucher, dans un débordement de joie, comme l'exprime Benjamin en découvrant que son amante ne l'a pas quitté comme il le croyait : « Et pourquoi on m'aimerait ? Pourquoi moi plutôt qu'un autre ? [...] Chaque fois, c'est un miracle quand je constate que c'est moi ! » (p. 296) Dans le même ordre d'idées, lorsque Benjamin découvre ce qu'il croit être la preuve que Julia est perdue à jamais, c'est une panique irrésistible qui déferle sur lui ; à ce sujet, il suffit de se rappeler l'extrait dont nous discutons dans la passage précédent sur la longueur de la phrase. La relation entre Julia et Benjamin est toute entière placée sous le signe des émotions violentes.

À l'inverse, le personnage de la mère n'inspire que douceur. Ses disparitions fréquentes ne causent aucune inquiétude chez ses enfants, qui ont appris à se passer de sa présence. Seul JérémY s'inquiète brièvement et s'exclame « on va pas encore nous l'enlever ? » (p. 164), redoutant le moment où sa mère les quittera une nouvelle fois ; mais son inquiétude semble motivée d'abord par les difficultés qui accompagnent l'arrivée d'un nouveau-né dans la maison familiale, et non par le départ de la mère en tant que tel. Cela ne signifie pas que sa présence dans la maisonnée soit sans effet : au contraire, elle remplit un rôle fondamental au sein de la famille plongée dans le chaos par Verdun, le bébé plus terrifiant que la bataille du même nom : « Et, quand nous craquons vraiment, c'est à contempler son [maman] sommeil que nous reprenons nos forces. Maman ne se contente pas de dormir. Maman *redevient*. Appuyé au chambranle de sa porte, chaque combattant exténué peut assister là au retour en force de la beauté paisible. » (p. 163) Son rôle la place exactement à l'opposé de toute violence : elle est source de calme et de paisible douceur. C'est là son rôle principal à travers tout le récit.

La désincarnation de la figure maternelle est d'une importance certaine dans

la religion chrétienne. Le catholicisme en particulier fait de la Vierge Marie l'une des figures religieuses les plus marquantes. La mère Malaussène se rapproche fortement de cet idéal. Elle n'est mère, pourrait-on dire, que dans le sens biologique le plus étroit : dès que l'enfant n'est plus en elle, elle s'en éloigne (physiquement) automatiquement⁸. Les descriptions que fait Pennac de ses interactions avec ses enfants plus âgés éliminent presque entièrement toute description de contact physique. Elle se retrouve confinée à un rôle d'abord émotionnel, et ce rôle consiste à apporter la paix et l'harmonie par sa seule présence ; ce ne sont pas ses actions qui importent, mais ce qu'elle inspire aux autres personnages. Cette désincarnation doublée d'une influence émotionnelle – on pourrait presque dire spirituelle – positive concorde avec l'image de la mère idéale représentée par la Vierge. Julia, en incarnant la femme inscrite dans le monde physique, celle qui cherche à perturber (au sens le moins péjoratif du terme) ce monde et qui suscite des émotions violentes, accentue drastiquement par le contraste ainsi créé la « pureté » de la mère.

3.2.3 Benjamin, figure christique ?

Il est tentant, à la suite d'une première lecture, de considérer Benjamin comme une figure christique. Nous avons déjà mentionné notre réticence à approuver cette conclusion, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elle est sans mérite. Il y a, effectivement, de très nombreux éléments qui rapprochent Benjamin d'une figure christique.

Le tout premier de ces éléments est sans contredit son double rôle de père et de fils. Il est un « frère de famille⁹ ». Le terme « frère » le place dans la même

⁸ Et avant que l'enfant ne soit en elle... La question du père, de la séduction, de la romance et de la sexualité est évacuée.

⁹ L'expression, que l'on retrouve dans *Au bonheur des ogres*, ne se retrouve pas dans *La fée carabine* même, mais est reprise en quatrième de couverture du roman dans la collection Folio.

génération, sur un pied d'égalité familial (ou à tout le moins, une forte proximité) avec ses frères et sœurs plus jeunes : il est l'un d'eux. Cependant, le jeu de mots sur l'expression consacrée « père de famille » est important : il indique la distanciation qui s'opère entre Benjamin et le reste de sa famille. Bien que frère, il hérite des responsabilités, des droits et des devoirs de père. C'est à lui que revient de subvenir aux besoins de sa famille et de veiller à leur bien-être, même si cela signifie garder un emploi qu'il déteste (mais qui est payant) et se retrouver mêlé à tous les problèmes rencontrés par les membres de sa famille. Cette dualité n'est pas sans rappeler le Christ, présenté autant comme « fils de l'Homme » que « fils de Dieu », à la fois solidaire des souffrances humaines et de nature surhumaine.¹⁰

Nous avons déjà traité du rôle de bouc émissaire du héros de *La fée carabine*. Ce rôle occupe une place de choix dans le système de valeurs chrétien : la mort de Jésus, événement central de toute cette religion, se justifie entièrement dans le besoin de racheter les péchés de l'humanité. Le Christ se *fait* le sacrifice de tous les hommes. « Se fait » : c'est là que la comparaison entre Jésus et Benjamin, pourtant séduisante au premier coup d'œil, s'écroule. Comme nous l'avons déjà mentionné, Benjamin est *désigné* pour être sacrifié, suite à des hasards malencontreux, des malentendus et des opportunités saisies au vol par des policiers zélés. Sans être misanthrope, Benjamin n'est pas animé d'un sentiment altruiste très fort. Il pose un regard dur sur la société, sur les individus, même sur sa propre vie.

Plus encore, nous pouvons voir que ce qui motive ses gestes sont des considérations fondamentalement égoïstes. Benjamin n'est pas tant solidaire de l'humanité qu'il l'est de sa famille. Famille biologique d'abord : ses frères et sœurs dépendent de lui pour assurer leur subsistance. Le dédain qu'il a pour son emploi

¹⁰ Rappelons, pour mémoire, que le débat sur la nature exacte de Jésus – humaine ou divine ? – a donné lieu à quantité de violences sectaires... Nous espérons ardemment que l'histoire de Benjamin Malaussène n'inspirera pas de telles exactions.

est palpable : il affiche sans hésitation son mépris lorsqu'il discute avec sa patronne de ce numéro de bouc qu'il connaît si bien. Il en a « plein le cul de [se] faire engueuler à la place de tous ces cons » (p. 218), et ses motivations se résument à « une famille à nourrir » (p. 218) ; rien de bien extraordinaire en somme, une attitude partagée par nombre de travailleurs. Son emploi ne remplit pas une fonction essentielle pour la société,¹¹ pas plus qu'il n'y trouve une satisfaction personnelle : sa loyauté et son dévouement se mesurent à la taille de ses chèques de paye et au nombre de congés qu'il parvient à soutirer à son employeur...

Mais le concept de famille transcende les limites génétiques : ce n'est pas un hasard si l'amante de Benjamin se voit affublée du titre de « tante » et Stojilkovicz, de celui d'oncle. Les vieillards hébergés par la famille sont les grands-pères, et Benjamin, malgré ses réticences initiales à s'engager dans l'aventure « désintoxicationniste », devient très protecteur de ces hommes :

Si tu t'imagines qu'on va te refiler nos grands-pères, mon bel Arnaud, tu te goures... [...] Je n'ai plus qu'une envie, c'est de tirer mes vieux d'ici, vite fait. Je suis la poule. Je flaire le renard. Arnaud, mon bel Arnaud jamais je ne te laisserai visiter mon clapier. Mes vieux à moi sont miens, compris ? La seule infirmière autorisée, c'est moi. Pigé ? (p. 77-78)

Nous pouvons voir également l'affection qui unit ces personnages :

Nous formons autour de cette nappe blanche une famille unie de petits enfants et de grands-pères qui communient dans l'eau pure. (Bien sûr, les grands-pères ne sont pas authentiques et les papas sont portés disparus, mais rien n'est parfait.) (p. 82)

Bref, la famille de Benjamin est étendue, aucun doute là-dessus. Il est prêt à accueillir davantage de membres dans sa tribu pourtant déjà assez grande, mais il reste qu'il trace la limite quelque part : il y a la famille, et il y a *les autres*, envers qui il peut être indifférent ou hostile, peu importe, puisque l'important, pour notre propos,

¹¹ Nous pourrions même dire que c'est un emploi nuisible, puisqu'il glorifie la manipulation émotionnelle.

est que Benjamin *ne se perçoit pas* et *n'est pas* au service de tous les hommes.

3.3 Conclusion

Les éléments dont nous avons traité dans ce troisième chapitre ouvrent d'intéressantes pistes de réflexion qui nous permettent de saisir ce qui donne à l'écriture de Pennac ce ton unique que les amateurs et les critiques ont remarqué, d'abord dans le cadre du roman policier, mais qui a continué à se développer dans les autres genres auxquels il s'est attaqué. Ils constituent des indices du travail d'écriture de Pennac. Les variations dosées des phrases, souvent courtes et assassines, à peine plus que des exclamations, et parfois absurdement longues, dénotent une sensibilité de lecteur : il connaît le pouvoir qu'a, sur le lecteur, la concision ou l'épanchement d'une description donnée, et il en use à bon escient. Quant à son travail sur les références religieuses, il est d'autant plus digne de mention qu'il s'agit d'un bassin d'images extrêmement fréquentes en littérature européenne, et que Pennac parvient à exploiter ce bassin de façon relativement subtile, sans tomber dans la redite. Nous rappelons ce qui a déjà été dit au tout début de ce mémoire : le *plaisir*, autant celui de la lecture que celui de l'écriture, est au centre de la philosophie littéraire de Pennac, et nous voyons que ce plaisir dépasse celui de jouer avec les conventions d'un genre donné, mais s'étend également au style et aux symboles employés à travers tout le récit, indépendamment des influences policières.

CONCLUSION

Nous nous sommes lancé dans cette analyse dans le but de découvrir ce qui fait de l'écriture de Pennac un objet unique, particulier. Mais avant de nous lancer dans l'œuvre de Pennac, il nous a fallu établir le portrait du monde littéraire dans lequel ce dernier évolue. Ce que nous avons découvert est un univers en constante redéfinition : par sa nature commerciale, le polar doit être au diapason de son lectorat, mais ce même lectorat est de plus en plus imprévisible au cours de la seconde moitié du siècle. Aux vagues de succès succèdent les vagues d'indifférence, et auteurs et éditeurs y perdent parfois leur latin.

Quelques constantes demeurent cependant. Nous avons commencé par les identifier. Tout d'abord, la question de la langue est des plus importantes, d'autant plus que nous nous proposons d'approcher l'œuvre de Pennac sous un angle stylistique. Ce que nous avons découvert est très intéressant : à l'époque où Pennac se lance dans la rédaction de *La fée carabine*, la place et le rôle de la langue française dans le polar sont en effervescence. L'histoire policière expose désormais les points de vue de tous les acteurs : policiers, criminels, victimes... De plus, il est de plus en plus difficile de catégoriser les personnages de façon dichotomique, avec les bons d'un côté et les méchants de l'autre. Pour couronner le tout, le désir de représenter la France actuelle est très fort, et cela entraîne une contamination croissante du français normatif par l'argot et divers sabirs hérités des immigrants francisés à divers degrés. Résultat : pour de nombreux auteurs, la langue française devient un objet torturé, ou encore un objet avec lequel on peut jouer, qui n'est plus intouchable ou idéal, car n'offrant plus à l'intérieur de ses limites – particulièrement lexicales – les outils nécessaires afin de peindre fidèlement la réalité actuelle.

Ensuite, l'humour noir, toujours présent, souvent grinçant, est une autre

constante dont il nous faut tenir compte. Les explosions de violence, fréquemment mises à l'avant-plan dans le polar de l'époque, sont bien souvent accompagnées d'une charge humoristique : une exécution sommaire ou un empilement de cadavres sont de bonnes occasions d'introduire quelque image audacieuse, mais évocatrice, ou d'échanger l'un ou l'autre bon mot. Mais cet humour n'est pas exploité dans un seul but ludique : il sert couramment de véhicule à une critique sociale, en traitant avec dérision le monde ou un groupe donné – le plus souvent, un groupe social détenteur du pouvoir, qu'il soit économique, politique ou autre.

Enfin, la question des personnages archétypaux attire notre attention. Ces personnages, nous l'avons vu, remplissent un peu le rôle d'un modèle, qui sera par la suite modelé par l'auteur afin de convenir plus précisément à sa vision particulière. Dans le climat français de l'époque, il n'est pas surprenant de retrouver dans le polar des archétypes particulièrement marqués par les luttes et critiques sociales : politiciens corrompus, industriels assoiffés de richesses, jeunes immigrants tourmentés et révoltés...

Cet examen du polar français qui lui est contemporain est nécessaire avant que l'on ne plonge de plein pied dans l'œuvre de Pennac. Il écrit dans un genre fortement codifié, et ce qui nous intéresse est la façon dont il se démarque ; il importe donc que nous soyons en mesure d'établir une certaine norme avec laquelle nous pouvons le comparer. Ceci nous permet également d'éviter de confondre des marques du genre et de véritables innovations faites par Pennac – par exemple, à la lumière de ce portrait du polar, l'usage d'argot et de néologismes n'est pas en soi significatif ; ce sont les particularités de cet usage qui peuvent devenir particulièrement intéressantes.

Le défi de Pennac est donc de faire preuve d'originalité et d'inventivité à l'intérieur du cadre policier : délicat équilibre que celui-ci entre innovation et répétition. Pourtant, force nous est de reconnaître le succès qu'il rencontre dans

cette aventure. À première vue, son usage de l'argot et des néologismes paraît relativement timide, mais une analyse un peu plus poussée permet de saisir la signification des intrusions de l'anglais et des autres langues dans le discours.

Mais c'est définitivement au niveau des personnages que Pennac exploite le plus possible le bagage policier dont il hérite. Les deux lieutenants de Hadouch, Simon le Kabyle et Mo le Mossi, projettent une image de force et de menace, tant dans leur apparence que dans le choix des mots fait par Pennac lorsque vient le moment de décrire leur entrée en scène et leurs actions ; mais ces figures menaçantes s'avèrent finalement davantage justiciers que voyous. Benjamin Malaussène, leur ami et personnage principal du récit, cumulant les rôles de victime, d'enquêteur, de criminel (par association) et, surtout, de bouc émissaire, est particulièrement intéressant, mais d'une autre façon. Il n'est pas qu'une caricature, ou une variation audacieuse sur un archétype connu, mais rien de moins qu'un tout nouvel archétype, précisément en raison de ce fameux rôle de bouc émissaire qui vient complètement bouleverser la façon dont le récit se construit, mais surtout comment le récit est *lu* : qu'arrive-t-il lorsqu'un héros que l'on est en droit de s'attendre à voir triompher joue également un rôle le condamnant d'avance à être sacrifié ? Cette tension devient une force motrice importante dans le développement du récit, Benjamin s'attirant tous les ennuis possibles sans même le vouloir, mais cette force se fait également sentir dans le déroulement de la lecture, dans l'appréhension du texte par le lecteur.

Finalement, le travail de Pennac sur les archétypes des personnages enquêteurs ne peut être passé sous silence. Les deux commissaires divisionnaires, Cercaire et Coudrier, ont beau ne jamais se rencontrer de tout le récit, leur méthode et leur philosophie aux antipodes l'une de l'autre ne peuvent manquer de donner l'impression au lecteur que nous assistons ici à un véritable choc entre deux puissants archétypes, une lutte d'où ne sortira qu'un seul gagnant. Surtout, c'est encore une fois le choix des mots et expressions qui donne une force particulière à

cette confrontation par narration interposée. Les descriptions de leur bureau respectif sont évocatrices et parfaitement au diapason de leur personnalité, tout comme l'absence ou l'abondance de détails au sujet de leur apparence physique. Par la magie des mots, Cercaire nous est présenté comme un personnage épris de lui-même, dominant et écrasant son entourage ; un homme froid et brutal, plus enclin à célébrer sa propre personne qu'à s'investir de façon désintéressée dans le service public. Quant à Coudrier, il devient un être non pas dépourvu de passion, mais habité d'une certaine quiétude, mélange d'un calme soigneusement entretenu par une atmosphère propre à la réflexion et à la relaxation, et d'une conscience aiguë des relations complexes liant la loi et le crime, le bien et le mal, conscience qui ressemble parfois à une amère désillusion. Pour ce qui est de l'inspecteur Van Thian, son rôle d'enquêteur n'est, somme toute, que secondaire dans le développement de son personnage. À travers lui, Pennac traite de la question du déracinement, une dure réalité de la France actuelle. Personnage apatride, ignorant de son héritage asiatique, rejeté de son environnement français, Van Thian offre le spectacle désolant d'un homme dont l'identité se désagrège tout au long du récit. Encore une fois, un examen attentif du langage employé par Pennac révèle cette désintégration bien avant qu'elle ne soit rendue explicite par l'ultime affrontement schizophrénique entre les deux personnalités de l'inspecteur vieillissant.

Bien entendu, Pennac ne nous paraît pas intéressant seulement pour son agilité à naviguer dans les noires eaux du polar, et c'est pourquoi nous avons consacré les dernières pages de notre analyse à quelques points stylistiques témoignant de la richesse de son écriture, ce qui montre que l'on n'est pas limité à aborder son écriture en la mettant en dialogue avec des caractéristiques communes aux polars de l'époque. Le premier aspect de l'écriture de cet auteur qui retient ainsi notre attention est le travail effectué sur la phrase. Notamment, nous avons souligné les façons particulières dont la perception du monde par les personnages est transmise aux lecteurs. En multipliant les phrases courtes pour créer un effet de « mitraille », ou en décomposant, dans la description, un événement donné en ces

diverses composantes de la même façon que le fait un personnage, Pennac établit un véritable dialogue entre les événements décrits et le langage employé afin de rendre compte de ces événements. Nous avons également vu comment une surcharge d'émotions vécues par Benjamin peut venir perturber la narration, parfois de façons plus subtiles qu'on le croirait à première vue. Enfin, nous avons examiné la façon dont Pennac exploite les images religieuses dans l'élaboration de ses personnages. Un intérêt spécial a été apporté aux personnages de Julia et de la mère, qui incarnent deux images de femme des plus contrastées, l'une féroce corporelle, pour ne pas dire presque animale, et l'autre étant au diapason de l'image de la mère idéale telle que représentée dans la mythologie chrétienne : femme éthérée, femme douceur, femme lumière, dont les rôles principaux (pour ne pas dire les seuls) sont de donner la vie et d'inspirer le calme et la plénitude. Nous avons également défendu l'idée selon laquelle Benjamin, bien que représentant une figure sacrificielle et étant pourvu de plusieurs qualités que nous pourrions qualifier de « christiques », n'est toutefois pas une image de Sauveur idéale. Plus encore, nous avons montré comment cet « échec » est en rapport direct avec son rôle de bouc-émissaire, car ignorant tout du rôle que son destin lui confère, il cherche explicitement à améliorer sa situation personnelle et, au lieu de prendre sur ses épaules la faute du monde, il perçoit ce monde comme une menace contre laquelle il lui faut se défendre, notamment en créant et renforçant de très forts liens familiaux.

Alors, une fois que nous avons discuté de tout cela, peut-on apporter une réponse concise à la question que nous nous posions au tout début de notre enquête ? En quoi consiste le style de Pennac ? En tout premier lieu, force est de constater que son style est fortement lié à la qualité des personnages nés de son imagination. Personnages archétypaux, caricaturaux, originaux : leur nature exerce une influence directe sur tout ce qui se rapporte à eux. À travers des modifications et des choix subtils du vocabulaire et des formulations employées pour décrire le monde dans lequel vivent ces personnages, Pennac modifie carrément la perception du monde par le lecteur afin de l'amener à voir ce monde à travers les yeux de ces

personnages. En second lieu, son plaisir de jouer avec la langue est indéniable. Sa prédilection pour les phrases courtes amène une recherche constante d'efficacité et de richesse de l'expression dont l'aspect ludique n'est jamais écarté. Les images parfois savoureuses, parfois incongrues, mais toujours justes malgré tout témoignent de son habileté à trouver le mot juste et à garder vivant cette notion de plaisir de la lecture qui lui est si chère.

Mais si nous ne devons retenir qu'un seul élément de cette recherche, que ce soit celui-ci : Pennac fait preuve d'une formidable capacité à s'approprier pleinement le texte. Il ne fait pas que travailler à l'intérieur d'un cadre donné, que ce soit un cadre linguistique – la langue française – ou un cadre littéraire – le polar –, il en retrace les frontières avec un mélange d'assurance et de désinvolture qui rend toute l'expérience des plus agréables à lire. C'est cette capacité à faire *siennes* l'œuvre qui est la marque des grands écrivains.

APPENDICE A

RÉSUMÉ DE *AU BONHEUR DES OGRES*

Au bonheur des ogres est le premier roman policier de Pennac, et aussi le premier à nous présenter les aventures de Benjamin Malaussène et sa famille. L'intrigue se déroule de façon beaucoup plus linéaire, sans saut dans le temps et en évitant de multiplier les enquêtes et les pistes, et la voix narrative est toujours celle de Benjamin. Le résumé qui suit respecte la chronologie du roman.

L'histoire s'ouvre sur un magasin bondé, veille de Noël oblige. Benjamin occupe l'emploi de « Directeur technique », titre faussement prestigieux puisque son rôle véritable est de se faire vertement engueuler par son supérieur devant les clients insatisfaits, clients qui finissent invariablement par le prendre en pitié et par retirer leur plainte. Ce 24 décembre, après un autre de ces affrontements verbaux savamment chorégraphiés, Benjamin et son supérieur, Lehmann, sont témoins de l'explosion d'une première bombe, qui ne fait heureusement qu'une seule victime.

De retour dans sa famille, Benjamin retrouve les soucis de sa vie de famille. On nous présente ses nombreux frères et sœurs, dont il a la charge : Louna, Clara, Thérèse, Jérémy et Le Petit. Louna, qui est enceinte mais tourmentée entre son désir de l'enfant et la crainte de perdre son époux, et Le Petit, qui rêve « d'ogres Noël » depuis quelques temps, l'inquiètent particulièrement. Cela ne l'empêche pas d'adapter (en usant de beaucoup de liberté créatrice) les événements du jour en un nouveau chapitre d'histoire à raconter à ses frères et sœurs avant le coucher.

Le 26 décembre nous donne l'occasion de rencontrer Sainclair, membre de la Direction du magasin, et Théo, responsable de la section quincaillerie, où de nombreux vieillards passent leur journée à bricoler pour passer le temps. À la maison, Thérèse révèle que sa connaissance de l'astrologie, dont elle est une passionnée, lui aurait permis de prédire l'attentat. Le reste de la famille est plutôt incrédule.

Le 2 février, Benjamin rencontre Julie Corrençon, alias « tante Julia », qui commet un vol à l'étalage devant lui. Benjamin l'intercepte et lui évite des ennuis avec le policier du magasin. À ce moment, une autre bombe explose...

Les circonstances commencent à pointer vers Benjamin, puisqu'il a un mobile (un dégoût bien connu pour son emploi) et qu'il se trouve systématiquement dans le rayon où la bombe explose quelques minutes seulement avant la

déflagration. Le commissaire divisionnaire Coudrier est chargé de l'enquête. Au magasin, les employés commencent à paniquer et à chercher à comprendre le but du poseur de bombe, la cible qu'il vise, voire son identité... Benjamin rencontre son ami Stojilkovicz, veilleur de nuit, qui partage son dégoût de la situation. Quelques instants plus tard, Julius, le chien de Benjamin, est terrassé par une crise d'épilepsie.

Benjamin, sur qui les malheurs s'accumulent, décide, de concert avec Julia, de réaliser un reportage expliquant en quoi consiste son emploi ; Clara prendra les photos. Bien sûr, cela conduira forcément à de graves ennuis pour le magasin et le congédiement de Benjamin, mais la tentation est trop forte.

Mais durant la réalisation du reportage, nouvelle explosion, qui passe près de tuer Théo. Peu après, Benjamin est victime d'une attaque orchestrée par Cazeneuve, le policier du magasin. Une fois remis sur pied, Coudrier l'informe que plusieurs croient qu'en raison de sa présence sur les lieux des trois explosions, plusieurs le voient comme le suspect numéro un, ce qui explique qu'on l'ait tabassé. Cependant, Coudrier l'assure que lui ne croit pas en la culpabilité de Benjamin, mais que le temps et les pistes manquent. Mais au moins, Julius est finalement guéri de sa crise d'épilepsie qui le maintenait paralysé depuis longtemps.

De retour à la maison, Benjamin rencontre Théo, qui a été le premier sur les lieux de la troisième explosion. Le mort tenait une photo horrible le montrant en train de violer le cadavre d'un jeune enfant, quelques décennies auparavant. Théo a donc caché cette photo aux policiers, estimant que quiconque avait posé la bombe avait finalement fait une bonne action en éliminant ce monstre.

Thérèse, qui s'intéresse de plus en plus à l'affaire, reconnaît en la dernière victime la réincarnation d'un célèbre sataniste, ce qui a le don d'énervier Benjamin qui ne croit pas à l'astrologie, la bonne aventure et autres prophéties.

Quelques jours plus tard, Clara tombe par hasard sur la photo volée par Théo. Bien que profondément bouleversée, la photographe en elle analyse rapidement l'image et, à la suite d'une série d'observations et de déductions, elle détermine que la scène s'est déroulée dans les années 1940, dans l'allée des jouets du magasin, et que de nombreuses personnes étaient impliquées.

En bavardant avec Risson, le libraire du magasin, Benjamin découvre deux choses. D'abord, le magasin n'a presque jamais fermé, mais une des dates est en 1942, ce qui correspond à l'époque de la photographie. Ensuite, Risson est féroce antisémite et xénophobe, ce qui le rend instantanément répugnant aux yeux de Benjamin. Mais une autre nouvelle vient rapidement distraire Benjamin : Jérémy est à l'hôpital.

Jérémy est parvenu à fabriquer une bombe à l'intérieur même de l'école ! Le problème, c'est qu'elle a explosé et mis le feu à son collègue, mais il est chanceux de s'en tirer avec quelques brûlures et un doigt arraché (doigt qui sera bientôt recousu). Cela règle le problème qui l'embêtait dans toute cette histoire : comment les bombes entrent-elles au magasin ? Réponse : elles sont fabriquées sur place.

Une quatrième bombe éclate, cette fois sans la présence de Malaussène, mais en présence de Thérèse, qui avait une nouvelle fois calculé le lieu, l'heure, l'identité de la victime grâce à l'astrologie et la numérologie.

Les morceaux tombent brusquement en place. Benjamin, désormais en liberté uniquement grâce au soutien direct de Coudrier, identifie le coupable : un des vieillards que Théo amuse dans les rayons de la quincaillerie. Mais le vieillard a disparu...

Thérèse surprend Benjamin : les récits qu'il fait aux enfants à chaque soir, inspirés des attentats contre le magasin, ont été réunis et organisés en un roman que Thérèse a envoyé, sous le nom de Benjamin, à quelques maisons d'édition. Benjamin est en furie, mais les Éditions du Talion souhaitent le rencontrer. Benjamin est néanmoins très déçu lorsque la Reine Zabo, la Directrice de la maison, annonce souhaiter l'engager comme bouc émissaire...

Julia, Théo et Benjamin ratissent la ville pour le retrouver. Julia les abandonne pour enquêter sur un trafic de drogues touchant les vieillards (ce qui annonce *La fée carabine*). Enfin, le vieil homme qu'ils recherchent vient trouver Benjamin. Il lui explique : les morts formaient une secte sataniste qui ont profité de la fermeture temporaire du magasin pour en faire le lieu de leurs cérémonies sordides. En prime, il lui annonce le lieu et l'heure du dernier assassinat. À l'heure dite, Benjamin, Coudrier et quelques policiers sont là. Par un stratagème ingénieux, le vieil homme fait croire à Benjamin qu'il est la dernière victime désignée ; en tentant de se défendre, Benjamin provoque la mort du vieil homme qui, finalement, voulait être tué par Malaussène, et non tuer ce dernier.

Fin des attentats, tous les « ogres Noël » sont morts. Benjamin perd son emploi, évidemment. Il en est heureux, jusqu'à ce que la mère Malaussène arrive à l'improviste, enceinte, comme toujours. Benjamin se résigne donc à travailler pour la Reine Zabo...

APPENDICE B

LISTE DES PERSONNAGES DE *LA FÉE CARABINE*

La présente liste ne prétend pas à l'exhaustivité. Quelques personnages peu importants ou peu visibles ont été ignorés. De plus, quelques informations divulguées dans le roman précédent, *Au bonheur des ogres*, ont été intégrées à ces descriptions afin de donner davantage de corps à certains personnages.

LA FAMILLE MALAUSSÈNE

- LA MÈRE** Le nom de la mère des enfants Malaussène ne nous est pas révélé. Depuis de longues années, elle suit un curieux *modus operandi* : elle disparaît sans laisser de traces, trouve un amant, et revient dans sa famille au moment de l'accouchement. Puis, elle disparaît à nouveau, laissant à ses enfants le soin d'élever leur nouveau frère ou leur nouvelle sœur.
- BENJAMIN** Le frère aîné, d'où le titre de « frère de famille » qu'il s'arroe. Il parvient à supporter financièrement sa famille grâce à son salaire de bouc-émissaire, un étrange emploi pour lequel il est particulièrement doué et qui consiste à prendre systématiquement le blâme pour tous les événements négatifs dont peuvent se plaindre les clients de son employeur, et à apitoyer les dits clients afin de les amener à retirer leur plainte. Son cynisme est (presque) à toute épreuve. Pastor le décrit comme « un type sans âge et curieusement transparent ». (p. 115)
- LOUNA** Infirmière, épouse de Laurent. On la voit peu, elle est la seule « frangine » à avoir quitté le nid familial, et se manifeste donc principalement à travers des coups de téléphone. Offre un support médical officieux à la clinique de désintoxication improvisée des Malaussène.
- THÉRÈSE** Jeune femme froide et sèche, « raide comme le Savoir » (p. 21), aux dons divinatoires impressionnants. Elle est particulièrement douée pour redonner aux grands-pères hébergés par la famille une confiance toute renouvelée en l'avenir.

- CLARA** Jeune adulte passionnée de photographie, Clara est la sœur préférée de Benjamin, qui ressent d'ailleurs pour elle des émotions troubles qui semblent dépasser le simple amour fraternel. La douceur de son caractère dissimule bien l'intensité du regard qu'elle pose sur le monde.
- JÉRÉMY** Jeune adolescent, peu doué pour les études, mais très audacieux et entreprenant. Dans *Au bonheur des ogres*, il fabrique une bombe dans une salle de classe, ce qui contribue à faire innocenter Benjamin, mais met également le feu au bâtiment et arrache un doigt au jeune homme. Dans *La fée carabine*, il prend sur lui de provoquer la cérémonie de reconnaissance de Semelle, un événement clé du récit.
- LE PETIT** Jeune garçon aux lunettes cerclées de rose et à la sensibilité à fleur de peau. Ce sont ses cauchemars qui sont à l'origine du titre du premier roman de la saga Malaussène, et la fée carabine dont il est question ici est nulle autre qu'une vieille dame qui vient d'assassiner un policier sous les yeux du garçon.
- VERDUN** Petite dernière de la famille, née au milieu du récit. Il s'agit d'un bébé particulièrement difficile, dont les hurlements rendent à moitié fous tous ceux qui vivent sous le même toit (à l'exception, bien sûr, de la mère).

AMIS, AMANTS, CONNAISSANCES

- JULIA** De son vrai nom Julie Corrençon, elle incarne l'idéal du reporter de terrain. Ses sujets sont constamment provocateurs et inédits, et elle s'investit à fond dans chaque enquête journalistique, disparaissant fréquemment pour quelques semaines, quand ce n'est quelques mois. Elle et Benjamin sont amants depuis les événements de *Au bonheur des ogres*, alors que Benjamin l'avait surprise en train de commettre des vols à l'étalage et avait échangé son silence contre une aventure d'un soir. Sa beauté physique est frappante.
- MARTY** Médecin ayant soigné Jérémy lors de l'explosion de la bombe qu'il avait fabriqué. Quelque peu complice de l'enlèvement de Julia par la famille lorsqu'elle est à l'hôpital et qu'elle reçoit un traitement avec lequel Marty est profondément en désaccord.
- AMAR** Amar Ben Tayeb a élevé Benjamin comme son propre fils. Il nous est décrit comme un homme bienveillant.

- HADOUCH** Fils d'Amar et par conséquent, frère adoptif, en quelque sorte, de Benjamin. Hadouch contrôle la loterie clandestine du quartier. À la suite d'une méprise, il est arrêté pour trafic de stupéfiants et sévèrement battu par Cercaire et ses sbires.
- SIMON** L'un des lieutenants d'Hadouch. Un Kabyle d'une vingtaine d'années, ami de longue date de Benjamin, et qui, de concert avec Mo, traque le tueur en série et protège les vieilles dames du quartier.
- MO** Second lieutenant d'Hadouch, ami discret mais inséparable de Simon.
- STOJILKOVICZ** Ex-révolutionnaire, chauffeur d'autobus pour touristes, « oncle Stojil » croit voir ressurgir la folie meurtrière qui a marqué ses jeunes années lorsque les vieilles qu'il côtoie tous les jours se font assassiner. Il les dote donc d'armes qu'il avait conservées et les entraîne au tir afin de leur donner au moins une chance de se défendre. Ses bonnes intentions le font toutefois agir dans l'illégalité, ce qui conduit à son arrestation.
- LA REINE ZABO** Surnom de la Directrice littéraire des Éditions du Talion, employeur actuel de Benjamin. Petite, très maigre, mais avec une tête et des mains potelées de bébé. D'une franchise indiscutable, et d'une intransigeance légendaire.

LES POLICIERS

- COUDRIER** Commissaire Divisionnaire particulièrement discret, Coudrier reste généralement enfermé dans son bureau baignant dans la pénombre et l'odeur du café. Il inspire un très grand respect à ses subordonnés Pastor et Van Thian. Il est d'abord une voix et une conscience avec laquelle Pastor dialogue afin de dénouer les fils de l'enquête.
- CERCAIRE** Commissaire Divisionnaire tempétueux, raciste pauvrement dissimulé, responsable de la lutte contre la drogue. À la différence de Coudrier, il s'inscrit férocement dans l'action plutôt que dans la réflexion posée. D'abord désireux de voir Pastor échouer lamentablement, il s'attache au jeune enquêteur, puis se fait démasquer par ce dernier. En effet, Cercaire est l'une des trois têtes pensantes à l'origine de la vague de crimes qui déferle sur Belleville.
- VANINI** Policier franchement raciste, protégé de Cercaire, assassiné par une vieille dame dès les premières pages du roman et dont le décès

provoquera une vague de répression menée par Cercaire.

PASTOR Jeune enquêteur, à l'air inoffensif mais aux dons d'interrogateur indiscutables, fils adoptif de Gabrielle et du Conseiller Pastor, l'inventeur de la Sécurité Sociale. Pastor est tourmenté par le meurtre de ses parents adoptifs et découvre, au fil du récit, que sa route est sur le point de recroiser celle des meurtriers. Il feint de soupçonner Benjamin, comme tout le monde, puis de vouloir faire acheter son silence à Cercaire, Ponthard-Delmaire et Le Capelier. Enfin, une fois qu'il a toutes les pièces du puzzle, il fait arrêter Le Capelier, arrête lui-même Ponthard-Delmaire et assassine Cercaire, qui refusait de signer sa confession. Il innocente du même coup un Benjamin éberlué qui a assisté à toute la scène.

VAN THIAN Immigrant de deuxième génération, près de la retraite, collègue de Pastor. Afin de piéger le meurtrier de vieilles dames, il tire avantage de sa petite stature pour se travestir en la Veuve Hô, une riche et quelque peu empotée vieille dame. La démarche de Van Thian échoue lamentablement puisqu'il est rapidement – mais discrètement – reconnu par tous et ne parvient qu'à faire coffrer Stojilkovicz, contre ses inclinations personnelles. Cela achève de le plonger dans la dépression, juste au moment où le tueur décide enfin de le confronter. Fait cocasse : la petite Verdun ne se calme que dans ses bras.

LES CRIMINELS

PONTHARD-DELMAIRE Architecte d'une richesse n'ayant d'égal que sa renommée. Obèse. Depuis longtemps impliqué dans le complot visant à « libérer » le plus rapidement possible des immeubles occupés par des vieillards solitaires afin de les racheter à bas prix, les rénover, et les revendre à gros prix.

ARNAUD LE CAPELIER Secrétaire d'État aux Personnes Âgées, malgré un manque total d'empathie pour les aînés, ou plutôt un dégoût marqué pour ces gens. Une autre tête pensante du réseau criminel impliquant Ponthard-Delmaire et Cercaire. Pastor l'identifie comme étant à l'origine du meurtre commandé de ses parents adoptifs.

LES GRANDS-PÈRES

RISSON Ex-libraire que Benjamin a connu au temps où tous deux travaillaient

au Magasin. Benjamin le méprise depuis qu'il connaît son antisémitisme. Une fois dans la famille, Risson prend la place de Benjamin en tant que conteur, ce qui l'amène à replonger dans la drogue afin de nourrir sa mémoire et son inspiration. Il devient le Rasoir, tueur en série des vieilles dames du quartier.

- VERDUN Le plus vieux des grands-pères hébergés par la famille, Verdun a perdu sa seule fille lors de l'épidémie de grippe espagnole, tout juste après la Première Guerre Mondiale. Son décès coïncide avec la naissance de la petite Verdun, nommée ainsi en son honneur.
- SEMELLE Le seul grand-père ne s'étant jamais drogué. Il est cependant approché par une vendeuse de drogue au cours d'une cérémonie en son honneur.

LES DISPARUS

- GABRIELLE Mère adoptive de Pastor. Femme intelligente qui lui inspirait le plus grand respect. Son cancer du poumon l'amènera à former un pacte de suicide avec son époux, le conseiller. Elle meurt assassinée.
- LE CONSEILLER Père adoptif de Pastor. Homme cultivé et posé. « Inventeur » de la Sécurité Sociale, bien qu'il n'aime pas cette façon de décrire son rôle. Il avait mené sa propre enquête sur les manœuvres de Le Capelier et compagnie et désirait que les résultats soient rendus publics après sa mort. Il sera torturé et assassiné quelques heures à peine avant le suicide prévu et ses documents, volés, ne seront jamais retrouvés.
- LE GOUVERNEUR
- CORRENÇON Père de Julie. Pacifiste et fervent partisan de la décolonisation. Devenu dépendant de l'opium, il meurt brusquement d'une crise cardiaque lorsqu'il voit sa fille en faire l'essai.
- JANINE Femme de Van Thian. Depuis son décès, Van Thian est devenu hypocondriaque. Il voue un respect énorme à la mémoire de « Janine la Géante ».

APPENDICE C

RÉSUMÉ DE LA FÉE CARABINE

La fée carabine est un roman extrêmement touffu. De nombreuses intrigues s'entrecroisent et la galerie de personnages est assez étendue. Le présent résumé ne cherche pas à refléter la progression chronologique de l'intrigue au fil des pages du roman, mais plutôt à fournir un exposé clair des événements qui surviennent au fil du récit et à rendre limpide les liens existant entre les différents mystères.

La première intrigue consiste en le meurtre, dès l'ouverture du roman, de l'agent Vanini, apparemment tué d'une balle dans la tête par une vieille dame qu'il venait d'approcher. Par un détour inattendu, on découvre que ce meurtre est l'œuvre d'une veuve, victime potentielle du Rasoir (voir plus loin), armée et entraînée par Stojilkovicz, qui a la gâchette un peu trop chatouilleuse.

Stojilkovicz, en effet, prend sur lui la responsabilité de donner aux veuves du quartier les moyens de se défendre contre celui qui est surnommé le Rasoir, un tueur en série adepte de l'arme qui lui donne son nom et qui sévit dans le quartier ; il ne s'attaque qu'aux femmes vieilles et seules, afin de les détrousser. L'inspecteur Van Thian se travestit afin d'appâter le meurtrier, mais c'est plutôt Stojilkovicz et sa bande qui repèrent son vulnérable alter-ego en premier et qui l'invitent à se joindre à leur « Résistance active à l'éternité ». Poussé par sa conscience professionnelle, et malgré les protestations de sa conscience personnelle, Van Thian fait immédiatement saisir les armes du groupe et arrêter Stojilkovicz. La situation l'enrage et le dégoûte. Pourtant, il confronte éventuellement le Rasoir, mais il est si tourmenté par sa « trahison » à l'endroit de Stojilkovicz que le criminel le surprend désarmé, vide son arme sur lui et le laisse pour mort.

Le Rasoir ne va pas bien loin : il est aussitôt repéré et éliminé par Mo et Simon. Stupeur : ce meurtrier sans vergogne s'avère être nul autre que Risson, l'un des grands-pères toxicomanes en rémission qu'héberge la famille Malaussène. Ex-libraire, Risson justifie ses crimes par la nécessité d'employer la drogue – raison pour laquelle il a un constant besoin d'importantes sommes d'argent – afin de faire revivre dans toute leur splendeur les classiques de la littérature qu'il présente aux enfants Malaussène, à l'heure du coucher. Nul besoin de dire que la famille ignore tout de ce noir secret et n'aurait jamais soupçonné un de leurs grands-pères d'être le terrible criminel.

Non, car les grands-pères sont d'abord et avant tout des victimes. Tous ont sombré dans l'enfer de la drogue – ou étaient sur le point d'y sombrer – et c'est grâce à Julia, l'amante de Benjamin, qu'ils ont pu s'accrocher à la bouée de sauvetage Malaussène. Julia mène une dangereuse enquête sur le terrain afin de comprendre le pourquoi et le comment de ce mystérieux intérêt des vendeurs de drogue pour le troisième âge : après tout, ces clients, déjà fragiles autant physiquement que psychologiquement, sombrent rapidement dans la folie et représentent donc un « investissement » apparemment bien étrange pour l'industrie criminelle. Julia est éventuellement enlevée, torturée et presque tuée, non sans avoir eu le temps de mettre en lieu sûr des documents compromettants qui font toute la lumière sur cette affaire.

La lumière, l'inspecteur Pastor la découvre aussi. Enquêtant tour à tour sur le meurtre de Vanini, la tentative de meurtre sur Julia et le trafic de drogue dans Belleville, il relie enfin les points et donne à voir une machination diabolique. Les vieillards esseulés sont poussés vers la mort ou l'hôpital à toute vitesse grâce à la drogue qu'on leur fournit ; leurs demeures, laissées soudainement vacantes, sont rapidement rachetées, rénovées, revendues à prix d'or. L'opération est si efficace que des profits faramineux sont engrangés. Maîtres d'œuvre de cette démarche moralement discutable, l'architecte Ponthard-Delmaire et le Secrétaire d'État aux Personnes Âgées Arnaud Le Capelier identifient les quartiers les plus susceptibles d'être hautement rentables et opèrent sous la protection de nul autre que Cercaire, le commissaire divisionnaire chargé de... la lutte contre la drogue.

Tous les morceaux du casse-tête tombent enfin en place. Alors que l'on croyait que le Rasoir et les vigiles de Stojilkovicz étaient les éléments centraux du récit, on découvre que tout cela n'est en fait qu'un « accident », qu'une conséquence imprévue et somme toute mineure du plan diabolique élaboré par Ponthard-Delmaire, Arnaud Le Capelier et Cercaire, plan qui fonctionne depuis de longues années déjà dans d'autres villes et d'autres quartiers. Pour couronner le tout, Pastor parvient même à relier l'architecte véreux au meurtre de ses parents adoptifs qui, selon toutes vraisemblances, avaient eux aussi découvert le pot aux roses plusieurs années auparavant.

Et Benjamin Malaussène, là-dedans ? En bon bouc-émissaire, il n'a pour ainsi dire rien à voir avec tous ces conflits entremêlés. Il héberge les grands-pères par amour pour Julia et par principe, non pour mener une guerre contre le crime organisé. Il tente bien, à une reprise, de mener sa petite enquête, mais celle-ci échoue aussitôt et de façon absolument grotesque. De même, il cache quelques photos compromettantes de Vanini, à la demande de ses amis étrangers qui se savent dans la mire de la police, mais encore une fois, ses actes sont motivés par l'amitié et les principes personnels plutôt que par un véritable conflit dans lequel il prendrait place. Bref, il est frappant de constater combien le héros de la série de Pennac sur les Malaussène joue un rôle des plus effacés.

APPENDICE D

EXTRAIT DE *LA FÉE CARABINE*, P. 131-134

Ça bat bizarrement, dans ma poitrine. Un battement que je ne connais pas. Ça bat solitaire. Ça résonne dans le grande vide. Ça bat comme un appel qui ne sera plus jamais entendu. On vient de me greffer un nouveau cœur. Un cœur de veuf. Parce que des types qui sont capables de faire ça à un appartement s'autorisent tout quand ils ont une Julia entre les mains. Ils l'ont tuée. Ils me l'ont tuée. Ils m'ont tué Julia.

*

Il y a ceux que le malheur effondre. Il y a ceux qui en deviennent tout rêveurs. Il y a ceux qui parlent de tout et de rien au bord de la tombe, et ça continue dans la voiture, de tout et de rien, pas même du mort, de petits propos domestiques, il y a ceux qui se suicideront après et ça ne se voit pas sur leur visage, il y a ceux qui pleurent beaucoup et cicatrisent vite, ceux qui se noient dans les larmes qu'ils versent, il y a ceux qui sont contents, débarrassés de quelqu'un, il y a ceux qui ne peuvent plus voir le mort, ils essayent mais ils ne peuvent plus, le mort a emporté son image, il y a ceux qui voient le mort partout, ils voudraient l'effacer, ils vendent ses nippes, brûlent ses photos, déménagent, changent de continent, rebelotent avec un vivant, mais rien à faire, le mort est toujours là, dans le rétroviseur, il y a ceux qui pique-niquent au cimetière et ceux qui le contournent parce qu'ils ont une tombe creusée dans la tête, il y a ceux qui ne mangent plus, il y a ceux qui boivent, il y a ceux qui se demandent si leur chagrin est authentique ou fabriqué, il y a ceux qui se tuent au travail et ceux qui prennent enfin des vacances, il y a ceux qui trouvent la mort scandaleuse et ceux qui la trouvent naturelle avec un âge pour, des circonstances qui font que, c'est la guerre, c'est la maladie, c'est la moto, la bagnole, l'époque, la vie, il y a ceux qui trouvent que la mort c'est la vie.

Et il y a ceux qui font n'importe quoi. Qui se mettent à courir, par exemple. À courir comme s'ils ne devaient jamais plus s'arrêter. C'est mon cas. Je dévale l'escalier en courant. Ce n'est pas une fuite, non, je ne fuis rien, peut-être même que je cherche à rattraper quelque chose, quelque chose qui ressemblerait à la mort de Julia... mais la seule chose que je rencontre sur mon passage, c'est une minuscule Vietnamienne qui encombre le palier du troisième étage. Je lui rentre dedans et elle s'envole littéralement en larguant dans l'espace une gerbe multicolore de pilules, de flacons, d'ampoules et de cachets. On dirait l'explosion d'une pharmacie. Et celle d'un album, car j'ai lâché les photos de la dope-infirmière sous

le choc. Heureusement, quatre marches plus bas, la Vietnamiennne tombe dans les bras d'un jeune frisé enfoui dans un pull informe. Je suis déjà bien en dessous d'eux et ne m'excuse pas. Je continue à courir et jaillis hors de l'immeuble sous une douche glacée parce que le ciel en a profité pour tout larguer d'un coup sur la ville, et c'est là-dessous que je cours, le long de la rue du Temple, comme un galet qui rebondit, je traverse en diagonale les 33 677 mètres carrés de la République, sautant par-dessus les capots des bagnoles, les haies des squares, les chiens qui pissent, et je remonte, toujours en courant, les 2 850 mètres en crue de l'Avenue du même nom. Le torrent est contre moi, mais rien ne peut arrêter l'homme qui court quand il n'a plus de but, car je cours en direction du Père Lachaise et on ne peut pas appeler ça un but, mon but à moi c'était Julia, mon joli but secret, planqué bien profond sous la montagne des obligations, c'était Julia, mais je cours et ne pense pas, je cours et ne souffre pas, la pluie noire me donne les ailes chatoyantes du poisson qui vole, je cours des milles et des milles quand la seule perspective de me taper un cent mètres m'a toujours épuisé, je cours et ne m'arrêterai plus jamais de courir, je cours dans la double piscine de mes pompes où mes idées se noient, je cours, et dans cette nouvelle vie de coureur sous-marin qui est la mienne – c'est fou comme on s'habitue ! –, apparaissent les images, parce qu'on peut toujours courir plus vite que les idées, mais les images, elles, naissent du rythme même de la course, appartement saccagé, large visage de Julia, petit coussin poignardé, brusque grimace de Julia, téléphone décapité, cri soudain de Julia (C'est donc « ça » que tu as vu, Julius ?), hurlement de Julius aussi, long hurlement supplicé, plinthes arrachées au mur, Julia jetée au sol, je cours maintenant de flaques en baffes, d'éclaboussures en hurlements, mais pas seulement, large saut de caniveau et première apparition de Julia dans ma vie, le balancement de sa crinière et celui de ses hanches, livres écartelés mais seins lourds de Julie, coups, baffes et coups, mais sourire puissant de Julie au-dessus de moi : « En argot espagnol, aimer se dit *comer* », courir pour être mangé par Julie, frigidaire désossé, que voulaient-ils savoir? et la pensée qui rattrape les images, la pensée si rapide malgré son fardeau de terreur, savoir ce que Julie savait, voilà ce qu'ils voulaient, « moins tu en sauras, Ben, mieux ça vaudra pour la sécurité de tout le monde ». C'est vrai, Julie, qu'ils n'aillent pas remettre la main sur ces pauvres vieux, « ne me téléphone pas, Ben, ne viens pas me voir, d'ailleurs je vais disparaître pendant quelque temps », mais *s'ils viennent, eux, chez moi*, pendant que je cours comme un con et si c'était ça, justement, qu'ils voulaient savoir, la planque des grands-pères, et s'ils le savent, maintenant, et s'ils avaient fait le chemin inverse, *eux*, entrant en force dans la maison pendant que maman est seule avec les enfants et les grands-pères ? flaques, baffes, caniveaux, terreur, je traverse l'avenue au niveau du lycée Voltaire, ça klaxonne, gueule, patine, et froisse de la taule, mais j'ai déjà plongé comme la mouette ivre dans la rue Plichon, traversé celle du Chemin-Vert et je viens de m'écraser contre la porte de la quincaillerie. Les champions sont terrorisés, il n'y a pas d'autre explication. Les champions cavalent sous l'effet de la terreur qui pulvérise les records.

Une des vitres dépolies a explosé sous le choc, et quand j'ouvre grand la porte de chez nous, un chaud ruisseau de sang coule sur mon visage, mêlé à la soupe froide du ciel. La quincaillerie est vide. Mais pas de n'importe quel vide. Le vide précipité. Le vide de l'arrachement. Le vide de la dernière seconde. Le vide imprévu qui laisse tout en plan. Le vide qui devrait être plein. Personne. Personne, sauf maman, immobile dans son fauteuil. Maman qui tourne vers moi un visage baigné de larmes et qui me regarde, comme si elle ne me reconnaissait pas.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Oeuvres de Daniel Pennac

Pennac, Daniel. *Le service militaire au service de qui ?*. Coll. « Combats ». Paris: Le Seuil, 1973, 176 p.

----- *Au bonheur des ogres*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 1985, 287 p.

----- *La fée carabine*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 1987, 310 p.

----- *Comme un roman*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 1992, 173 p.

----- *Le dictateur et le hamac*. Coll. « Folio ». Paris: Gallimard, 2003, 410 p.

Articles et études sur Daniel Pennac

Folch-Ribas, Jacques. « La bande à Malaussène tombe pour la quatrième fois ». *La Presse*, 28 mai 1995, p. B5.

Leduc, Frédéric. « Le personnage et la lecture ludique dans *La fée carabine* de Daniel Pennac ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 130 f.

Leoncini-Bartoli, Antonella. « Tensions, contamination et appropriation progressive d'autres langages dans l'univers linguistique et socioculturel de Daniel Pennac ». In *Tranel* no 34-35, sous la direction de Marinette Matthey. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 2001, p.411-426.

Lous, Alexandre. « Tendres montres ». *Magazine Littéraire*, no. 242, 1987, p. 97.

Mc Nicoll, Julie. « Pour une sociocritique du cas Malaussène ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 97 f.

« Un marché déclinant ». *Le Monde diplomatique*, décembre 1988, p.28.

« En bref ». *Le Monde*, 8 avril 1988, p.14.

Oeuvres et articles sur le polar

Baudou, Jacques, et Jean-Jacques Schleret (dir. publ.). *Le polar*. Paris: Larousse, 2001, 357 p.

Boyer, Alain-Michel. *La paralittérature*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris: Presses universitaires de France, 1992, 127 p.

Dubois, Jacques. *Le roman policier, ou, La modernité*. Paris: Armand Colin, 2006, 235 p.

Évrard, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996, 183 p.

Lebrun, Michel et Jean-Paul Schweighaeuser. *Le guide du "polar"*. Paris: Syros, 1987, 238 p.

Lits, Marc. *Le roman policier*. Liège: Centre d'éditions, de fournitures et d'aides pour la lecture, 1999, 208 p.

Narcejac, Thomas. *Une machine à lire: le roman policier*. Paris: Denoël/Gonthier, 1975, 247 p.

Périsset, Maurice. *Panorama du polar français contemporain*. Paris: L'Instant, 1986, 413 p.

Reuter, Yves. *Le Roman policier et ses personnages*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1989, 238 p.

Spehner, Norbert. *Scènes de crimes : enquêtes sur le roman policier contemporain*. Québec: Éditions Alire, 2007, 278 p.

Oeuvres et articles sur le langage

Calvet, Louis-Jean. *L'argot*, 3^e éd. Coll. « Que sais-je ? ». Paris: Presses universitaires de France, 2007, 127 p.

Feuehahn, Nelly. « La dérision, une violence politique correcte ». In *Dérision-contestation*. Coll. « Hermès : cognition, communication, politique », sous la direction de Arnaud Mercier. Paris: CNRS Éditions, 2001, p.185-195.

Hordé, T., C Tanet et Alain Rey (dir. Publ.). « Argot ». In *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1992, p. 109.

- Hugo, Victor. *Les Misérables*. T.2. Paris: Gallimard, 1973, 960 p.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles: P. Mardaga, 1985, 405 p.
- Mercier, Arnaud. « Introduction ». In *Dérision-contestation*. Coll. « Hermès : cognition, communication, politique. » Paris: CNRS Éditions, 2001, p.9-12.
- Nelson, Roy Paul. « Fourteen Varieties of Humor ». In *Comedy techniques for writers and performers*, édité par Melvin Helitzer, 1984, p. 65-69.
- Sorning, Karl. *Lexical innovation: a study of slang, colloquialisms and casual speech*. Amsterdam: J. Benjamins, 1981, 117 p.
- Wise, Hillary et Farid Aitsiselmi (éd.). « The Changing Functions of Argot ». In *Black, Blanc, Beur : Youth Language and Identity in France*, Coll. « Interface », no 5. Bradford, West Yorkshire: Department of Modern Languages, University of Bradford, 2000, p. 125-129.